

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENATO TORRES

O CONSERVADORISMO MODERNO NA ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO DA
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (1910-1950)

CURITIBA
2017

RENATO TORRES

O CONSERVADORISMO MODERNO NA ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO DA
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (1910-1950)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, do setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira

CURITIBA
2017

Catalogação na Fonte
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação

Torres, Renato
O Conservadorismo Moderno na Estruturação do Projeto da Escola de Música e Belas Artes do
Paraná (1910-1950). / Renato Torres. – Curitiba, 2017.
260 f.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira.
Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná.

1. História da Educação. 2. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 3. Ensino Superior – Arte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor EDUCAÇÃO
Programa de Pós Graduação em EDUCAÇÃO
Código CAPES: 40001016001P0

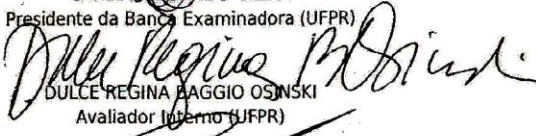
TERMO DE APROVAÇÃO

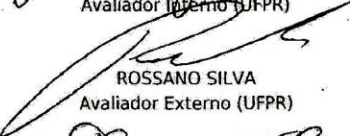
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **RENATO TORRES**, intitulada: "**O CONSERVADORISMO MODERNO NA ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (1910-1950)**", após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

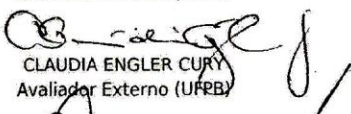
A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

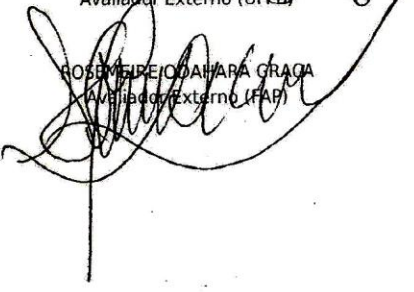
Curitiba, 08 de Novembro de 2017.


CARLOS EDUARDO VIEIRA
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI
Avaliador Interno (UFPR)


ROSSANO SILVA
Avaliador Externo (UFPR)


CLAUDIA ENGLER CURY
Avaliador Externo (UFPR)


ROSEMEIRE ODAHARA GRACA
Avaliador Externo (UFPR)



DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha esposa Camilla e aos meus filhos Matheus e Thaís, que sempre estiveram ao meu lado, me apoiando e me motivando a concluir esta investigação.

AGRADECIMENTOS

O fato de a pesquisa se desenvolver na coletividade, torna difícil agradecer a todos os envolvidos. Todavia, procuraremos agradecer a todos que contribuíram mais diretamente para concretização desta tese.

Nesse sentido, agradeço primeiramente ao prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira, pelo exemplo de pesquisador competente, por acreditar no projeto, pela confiança e pelas orientações precisas e preciosas.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR, em especial aos professores da linha de História e Historiografia da Educação: Ricardo Carneiro, Dulce Osinski, Claudio de Sá Machado Júnior, Liane Bertucci e Marcus Levy Bencostta.

Aos colegas de doutorado Iriana Nunes Vezzani, João Paulo de Souza da Silva e Gisele Gutstein Guttschow, que souberam ouvir, compactuar e indicar caminhos em diversos momentos da pesquisa.

À Cinthia, à Patrícia e à Sandra, da secretaria do PPGE, sempre prestativas e atenciosas.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa História Intelectual e Educação (GPHIE), que sempre demonstraram seriedade para com a pesquisa e dividiram comigo um espaço de troca e de produção de conhecimento. Um espaço do qual muito me orgulha fazer parte.

Aos colegas de departamento da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que sempre estiveram dispostos a conversar sobre a pesquisa e a assumir atividades em momentos em que estive ausente. Agradeço em especial às professoras Maria Cristina Mendes, Patrícia Camera Varella, Regina Stori e Sandra Borsoi.

Aos membros da banca prof^a. Dra. Dulce Regina Baggio Osinski, Prof^a. Dra. Rosimeire Odahara Graça, Prof. Dr. Rossano Silva e Prof^a. Dra. Claudia Engler Cury pela leitura e por todas as contribuições para esta pesquisa.

Às Instituições e suas equipes responsáveis, por seus respectivos centros de pesquisa, que, sempre atenciosos e prestativos, foram essenciais para a busca de documentos que compuseram a trama histórica desta tese. Agradeço ao Setor de história do Paraná da Biblioteca Pública do Paraná, ao Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, ao Centro de pesquisa do Colégios Estadual do

Paraná, ao Centro de pesquisa do Centro Paranaense Feminino de Cultura, ao Centro de pesquisas do Museu Alfredo Andersen, ao Arquivo Público, ao Centro de pesquisas do Centro de Estudos Bandeirantes, ao arquivo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Aos familiares e amigos que souberam compreender minha ausência e sempre estiveram dispostos a ajudar.

Ao programa da CAPES que concedeu bolsa para os dois primeiros anos desta pesquisa.

A todos que contribuíram de maneira direta e indireta para a concretização desta tese, muito obrigado!

RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivo compreender de que maneira o pensamento e as práticas que associam conservadorismo e modernidade fizeram parte do contexto de criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Para tanto, tornou-se necessário: analisar a configuração das redes de sociabilidades que se formaram em torno do projeto de criação da escola superior de arte no Paraná; compreender a construção da tradição e da modernidade em artes plásticas no Paraná; e os aspectos da tradição e da modernidade presentes na estruturação da EMBAP, como tensões que constituem o modo de pensar e de agir próprios do conservadorismo moderno. O recorte temporal compreendeu a atuação dos intelectuais em Curitiba, Paraná, entre as décadas de 1910 e 1950. Para contribuir com a operação historiográfica, a prosopografia, como aporte teórico metodológico, permitiu o trabalho com biografias coletivas, auxiliando na organização dos dados, na descrição das características dos grupos e na análise do contexto histórico. As fontes mobilizadas são de tipologias variadas como atas, estatutos, periódicos, catálogos de exposições, entre outros. O referencial teórico utilizado nesta tese se valeu dos conceitos da teoria praxiológica de Pierre Bourdieu, do conceito de conservadorismo moderno, desenvolvido por Karl Mannheim e do conceito de intelectual configurado por Carlos Eduardo Vieira, a partir de seus estudos sobre os intelectuais brasileiros que atuaram na primeira metade do século XX. Foram analisados dois grupos de intelectuais envolvidos na criação da EMBAP, um grupo que se destacou durante o processo de criação da instituição e um segundo grupo que atuou na estruturação da escola. No momento da estruturação da EMBAP, a forma de ocupação do espaço arquitetônico, a configuração do currículo e as concepções de ensino superior de arte foram permeadas por princípios que ora remetiam ao conservadorismo, ora se pautavam no diálogo com a modernidade.

Palavras-chave: História da Educação, História do Ensino da Arte no Paraná, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Ensino Superior de Arte, conservadorismo moderno.

ABSTRACT

The present research was focused on understanding how the beliefs and practices that associate conservatism and modernity took part in the context of creation of the School of Music and Fine Arts of Paraná. For this, it was required: to analyze the configuration of the social networks that were formed around the project of creation of the superior school of art in Paraná; to understand the construction of tradition and modernity in plastic arts in Paraná; and finally to understand the aspects of tradition and modernity present in the frame of EMBAP as tensions that constitute the standard way of thinking and acting of modern conservatism. The temporal cut included the performance of intellectuals in Curitiba, Paraná, between the 1910s and 1950s. In order to contribute to the historiographic proceedings, the prosopography, taken as a theoretical and methodological contribution, furnished a basis for considering collective biographies as devices allowing to organize of the data, to describe the characteristics of the groups and to analyze the historical context. There are a number of kinds of sources, such as minutes, statutes, journals, exhibition catalogs, among others. The theoretical reference used in this thesis was based on the concepts of Pierre Bourdieu's praxiologic theory, the concept of modern conservatism developed by Karl Mannheim and the concept of intellectual configured by Carlos Eduardo Vieira, based on his studies of Brazilian intellectuals who worked during the first half of the 20th century. Two groups of intellectuals involved in the creation of EMBAP were analyzed, the one of which was influential during the process of the foundation of the institution; the second group worked in the structuring of the school. During the structuration of EMBAP, the way by which the architectural space was occupied, the configuration of the curriculum and the conceptions of higher education of art were permeated by principles that sometimes referred to conservatism, sometimes expressed a dialogue with modernity

Keywords: History of Education, History of Art Education in Paraná, Paraná Music and Fine Arts School, Art's Higher Education, Modern Conservatism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Alfredo Andersen. Retrato de Marechal Deodoro da Fonseca. 1897. Óleo sobre tela. 60,5 x 50,5 cm. Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá.	34
Figura 2: Alfredo Andersen. Retrato de Visconde de Nacar. 1896. Óleo sobre tela. 70,5 X 60,3 cm. Acervo Câmara Municipal de Paranaguá.	35
Figura 3: Rede de sociabilidades de Alfredo Andersen até 1910.	43
Figura 4: Maria Amélia d'Assunção e Jan Woiski em prática de representação de modelo vivo no Ateliê Alfredo Andersen, década de 1910.	49
Figura 5: Primeira Exposição Estadual de Pintura em 1919.	52
Figura 6: Alfredo Andersen. Retrato de Vicente Machado. 1906.	56
Figura 7: Alfredo Andersen. Retrato de Romário Martins.	64
Figura 8: Rede de sociabilidades de Alfredo Andersen na década de 1930.	76
Figura 10: MORRETES, Lange de. Pinhão estilizado: motivos para as artes gráficas. Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.	110
Figura 11: MORRETES, Lange de. Pinhão Geométrico.	111
Figura 12: LOPES, Oswald. Ataúde paranista. Enterro de oswald lopes em ataúde por ele projetado. Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná ...	112
Figura 13: VIARO, Guido. O medo, 1946.	115
Figura 14: O Sr. Gilberto Beltrão, Prefeito de Curitiba, na presença do Sr. Antenor Pamphilo dos Santos, Diretor Geral de Educação, inaugura o 1º Salão Paranaense de Belas Artes.	121
Figura 15: Intelectuais e instituições representadas durante a criação da EMBAP.	137
Figura 16: Sala de Desenho de Gesso e do Natural, vista parcial 1.	209
Figura 17: Sala de Desenho de Gesso e do Natural, vista parcial 2.	210
Figura 18: Sala de modelagem, vista parcial 1.	211
Figura 19: Sala de Modelagem, vista parcial 2.	211
Figura 20: Sala de modelagem, vista parcial 3.	212
Figura 21: Sala de Composição Decorativa.	212
Figura 22: Sala de Arquitetura Analítica. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958	214
Figura 23: Sala de Anatomia e Fisiologia.	215
Figura 24: Sala de Desenho de Modelo Vivo.	216

Figura 25: Sala de Natureza Morta.	217
Figura 26: Sala de Pintura.....	218
Figura 27: Sala de Exposições, vista parcial 1.	218
Figura 28: Sala de Exposições, vista parcial 2.	219
Figura 29: Sala de Exposições, vista parcial 3.	219
Figura 30: Pinacoteca, vista parcial 1.....	220
Figura 31: Pinacoteca, vista parcial 2.....	221
Figura 32: Pinacoteca, vista parcial 3.....	222
Figura 33: Museu do Folclore, vista parcial 1.	222
Figura 34: Museu do Folclore, vista parcial 2.	223

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Grade curricular da escola profissional de artes aplicadas.	62
Quadro 2: Quadro prosopográfico dos intelectuais que mais se destacaram na criação e estruturação da EMBAP – síntese dos capitais social e simbólico – Partes 1A e 1B.....	79
Quadro 3: Síntese de dados biográficos da comissão criadora da EMBAP – parte 1. Dados considerados até 1947, ano de criação da EMBAP.	141
Quadro 4: Síntese de dados biográficos da comissão criadora da EMBAP – parte 2. Dados considerados até 1947, ano de criação da EMBAP.	143
Quadro 5: AIBA, classes de 1826. Elaborada a partir dos relatos de Rios Filho (1942).	152
Quadro 6: AIBA, reforma de 1831. Elaborada a partir dos relatos de Rios Filho (1942).	154
Quadro 7: Reforma Pedreira de 1855. Elaborada a partir dos relatos de Rios Filho (1942, p. 234-246).....	156
Quadro 8: Reforma ENBA, 1890. Imagens elaborada a partir dos relatos de Rios Filho (1963, p. 20).....	159
Quadro 9: ENBA. Regimento em 1946. Como parte da Universidade do Brasil. Elaborada a partir dos relatos de Rios Filho (1964).	163
Quadro 10: Escola de Belas Artes de São Paulo.	164
Quadro 11: Elaborada a partir da grade horária presente no Relatório de 10 anos de funcionamento da EMBAP. Fonte: MEMORIAL, 1958.	168
Quadro 12: Comparativo de disciplinas nos currículos das instituições: ENBA, EBASP e EMBAP.....	170
Quadro 13: Professores-Fundadores da área de música da EMBAP	177
Quadro 14: Professores-Fundadores da EMBAP (Artes Plásticas).....	178
Quadro 15: Quadro comparativo entre os cursos de Pintura, Escultura e Gravura da Escola Nacional de Belas Artes	180
Quadro 16: Professores-Fundadores da EMBAP. Quadro Prosopográfico do Departamento de Artes Plásticas – Parte 1. Fonte: Tabela compilada pelo autor, Jan. 2017.	183

Quadro 17: Professores-Fundadores da EMBAP. Quadro Prosopográfico do Departamento de Artes Plásticas – Parte 2. Fonte: Tabela compilada pelo autor, jan. 2017.	189
Quadro 18: Horário das aulas do curso de Pintura da EMBAP.	201
Quadro 19: Curso para professores de desenho da EMBAP, 1951- 1952.....	207
Quadro 20: Reforma do regulamento de 1901 da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA.	250
Quadro 21: Reforma do regulamento de 1911 da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA.	251
Quadro 22: Reorganização de 1915 da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA.	252
Quadro 23: Reforma de 1933 da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA.	253
Quadro 24: O Ensino Superior de Arte no Plano Nacional de Educação de 1937. A participação da Escola Nacional de Belas Artes e a criação da Faculdade de Arquitetura na criação da Universidade do Brasil.	254

LISTA DE SIGLAS

AEP	- Associação de Estudos Pedagógicos
AGB	- Associação dos Geógrafos Brasileiros
AIBA	- Academia Imperial das Belas Artes
AMP	- Associação Médica do Paraná.
APA	- Associação Paranaense de Artistas
APL	- Academia Paranaense de Letras
APP	- Associação de Professores do Paraná
CEB	- Centro de Estudos Bandeirantes
CEP	- Colégio Estadual do Paraná
CLP	- Centro de Letras do Paraná
CPFC	- Centro Paranaense Feminino de Cultura
CTA	- Conselho Técnico e Administrativo
EMBAP	- Escola de Música e Belas Artes do Paraná
ENBA	- Escola Nacional de Belas Artes
IBECC	- Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IAP	- Instituto de Advogados do Paraná
IEP	- Instituto de Educação do Paraná
IHGB	- Instituto Histórico e Geográfico do Brasil
IHGEP	- Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Paraná
MAC	- Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MASP	- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
NAP	- Núcleo de Artistas Plásticos
OPALA	- Operação Paraná de Liquidação do Analfabetismo
SAAA	- Sociedade Amigos de Alfredo Andersen
SAP	- Sociedade de Artistas do Paraná
SCABI	- Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê
SNBA	- Salão Nacional de Belas Artes
SPBA	- Salão Paranaense de Belas Artes
SPUSP	- Sociedade de Professores Universitários de São Paulo
UCLA	- University of California, Los Angeles
UN	- University of Nebraska, Lincoln
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UFPR	- Universidade Federal do Paraná
UP	- Universidade do Paraná.
USP	- Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 O PROJETO DE ALFREDO ANDERSEN PARA UMA ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS (DÉCADAS DE 1910 A 1930)	30
1.1 A MOVIMENTAÇÃO DE ANDERSEN EM UM CAMPO ARTÍSTICO EM CONSTRUÇÃO	31
1.1.1 O ESPAÇO DE ATUAÇÃO DE ALFREDO ANDERSEN	31
1.1.2 A ESCOLA DE ANDERSEN E A FORMAÇÃO DE PARTE DOS FUTUROS PROFESSORES-FUNDADORES DA EMBAP	45
1.2 AS EXPECTATIVAS DE CRIAÇÃO DA ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS	53
1.2.1 O PROJETO DA ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS	53
1.2.2 APROVADA A CRIAÇÃO DA “ACADEMIA DE BELAS ARTES DO PARANÁ”	65
2 A ORGANIZAÇÃO DO CAMPO DA ARTE NO PARANÁ E O FORTALECIMENTO DA IDEIA DE CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA SUPERIOR DE ARTE	78
2.1 A SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ E AS RELAÇÕES ENTRE ARTISTAS E O ESTADO	81
2.2 A SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN E A MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DO “PAI DA PINTURA PARANAENSE”	90
2.2.1 HOMENAGENS PÓSTUMAS A ANDERSEN: “O CULTO” A SUA MEMÓRIA	92
2.2.2 EXPOSIÇÕES COLETIVAS DE ARTE PARANAENSE	98
2.3 TENSÕES ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS NO PARANÁ (1920 – 1940)	101
2.3.1 CARACTERÍSTICAS DO OBJETIVISMO VISUAL NO PARANÁ	101
2.3.2 DEFENSORES DA MODERNIDADE: GUIDO VIARO E A REVISTA JOAQUIM	113
2.3.3 SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES: A ARTE SOB A CHANCELA DO ESTADO	120
2.4 ENFIM, A “VELHA ASPIRAÇÃO”: ALINHAMENTO DE INTERESSES ENTRE O ESTADO E O CAMPO DA ARTE	129
2.4.1 ACIONANDO A REDE DE SOCIABILIDADES: OS INTELLECTUAIS À FRENTE DO PROJETO DA ESCOLA SUPERIOR DE ARTE	132
2.4.2 PROSOPOGRAFIA DOS INTELLECTUAIS CRIADORES DA EMBAP	138
3 O CONSERVADORISMO MODERNO NA ESTRUTURAÇÃO DA ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS NA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (1948-1958)	146

3.1	DEFINIÇÃO DO CURRÍCULO DE ARTES PLÁSTICAS: EM DIÁLOGO COM AS INSTITUIÇÕES NACIONAIS	146
3.1.1	A TRADIÇÃO NO ENSINO DE ARTES PLÁSTICAS NA ENBA	148
3.1.2	A PRESENÇA DA ENBA NO CURRÍCULO DA EMBAP	165
3.2	SELEÇÃO DOS PROFESSORES-FUNDADORES	174
3.2.1	COMPOSIÇÃO DO QUADRO DE PROFESSORES	175
3.2.2	CAPITAIS SIMBÓLICO E CULTURAL DOS PROFESSORES DE ARTES PLÁSTICAS	180
3.2.3	DESTAQUES NOS CAMPOS DA ARTE E DA EDUCAÇÃO	188
3.3	ESTRUTURA INICIAL DA ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS DA EMBAP	193
3.3.1	O ENSINO SISTEMATIZADO DE ARTES PLÁSTICAS: A IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE PINTURA	193
3.3.2	A MODERNIDADE EM EVIDÊNCIA: AS ATIVIDADES EXTRACLASSES	200
3.3.3	ARQUITETURA DA TRADIÇÃO: UMA LEITURA DO ESPAÇO FÍSICO DA EMBAP	208
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
	FONTES HISTÓRICAS	228
	CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO	228
	DOCUMENTOS DATILOGRAFADOS OU DIGITADOS NÃO PUBLICADOS	229
	DOCUMENTOS OFICIAIS	229
	ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS	231
	IMAGENS	232
	JORNAIS	235
	LIVROS	238
	PERIÓDICOS	239
	REFERÊNCIAS	241
	ANEXOS	250
	ANEXO 1 – REFORMA DO REGULAMENTO DE 1901 DA ENBA	250
	ANEXO 2 – REFORMA DO REGULAMENTO DE 1911 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA	251
	ANEXO 3 – REORGANIZAÇÃO DE 1915 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA	252
	ANEXO 4 – REFORMA DE 1933 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA	253
	ANEXO 6 – VERBETES BIOGRÁFICOS	255

INTRODUÇÃO

Fruto do trabalho de uma rede de intelectuais que acreditavam no valor da arte, da educação e da cultura, foi inaugurada, em 1948 em Curitiba, a *Escola de Música e Belas Artes do Paraná* (EMBAP) como primeira instituição pública dedicada ao ensino superior de artes no estado. Mesmo a EMBAP tendo contribuído de maneira significativa para a formação artística local, até o momento esse relevante tema contou com poucos estudos especializados.

Realizada por este ex-aluno da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, artista visual e professor do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa, a atual pesquisa encontra-se em um lugar especial na trajetória pessoal desse pesquisador. Neste sentido, considerando essa proximidade em relação ao tema da pesquisa, o maior desafio no início da investigação foi o de evitar julgamentos precipitados ao examinar cada documento encontrado. Ao mesmo tempo, fazer parte dos campos da arte e da educação proporcionou um olhar atento aos processos de formação em arte do período estudado.

Para interpretar o surgimento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná foram estabelecidas relações entre concepções de arte, concepções de ensino da arte e a política do estado do Paraná, desenvolvidas entre as décadas de 1910 e 1950. Desta forma, a presente tese tem por objetivo geral compreender de que maneira o pensamento e as práticas que associam conservadorismo e modernidade fizeram parte do contexto de criação da EMBAP. Como objetivos específicos, pretendemos: analisar a configuração de redes de sociabilidades que se formaram em torno do projeto de criação de uma escola pública de arte no Paraná, considerando as relações entre os campos da arte e da política; Compreender aspectos da tradição e da modernidade nas artes plásticas no Paraná e na estruturação da EMBAP, como tensões que constituem o modo de pensar e de agir próprios do *conservadorismo moderno*; Analisar, a partir da prosopografia, os intelectuais que se destacaram na criação e estruturação da EMBAP.

Diversas pesquisas realizadas nos campos da educação, da história e da sociologia contribuíram para a compreensão do contexto do objeto estudado. A dissertação de Elisabeth Seraphin Prosser (2001), intitulada “Sociedade, arte e educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná”, apresenta uma

visão abrangente de cem anos de movimentação artística e intelectual, concentrando sua reflexão nos antecedentes da criação da EMBAP. A forma como a história foi narrada em sua pesquisa destaca a atuação de grupos nos campos da cultura e da política. O mapeamento feito nessa pesquisa ajudou a elencar os intelectuais que mais se destacaram no processo de instauração da EMBAP, fornecendo elementos para que nesta tese fosse possível um aprofundamento na análise de criação e estruturação da escola.

A dissertação e a tese de Ricardo Carneiro Antonio (2001; 2008), assim como a pesquisa de Amélia Siegel Corrêa (2011) discutem a atuação do pintor norueguês Alfredo Andersen no Paraná e a extensão de seus trabalhos na continuidade de sua escola. Após sua morte, Thorstein Andersen, que aprendera o ofício com o pai, mantivera ativa sua escola de arte. Com iniciativas de intelectuais envolvidos no campo da cultura, perpetuou-se o culto à memória de Andersen e criou-se um museu dedicado à sua obra e à divulgação de uma série de manifestações artísticas desenvolvidas no Paraná. O conjunto destas pesquisas reforçaram a ideia de que a atuação de Andersen teria contribuído para o projeto de criação de uma escola superior de artes no Paraná.

Este ideal não se configurava inédito no início do século XX, pois a pesquisa de Luciana Wolff Apolloni Santana, intitulada “Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima” (2004), demonstra a existência de iniciativas semelhantes, porém em décadas anteriores aos projetos de Andersen. As dificuldades financeiras encontradas em escolas particulares de artes no final do século XIX e início do século XX fizeram com que seus organizadores se valessem de estratégias, tais como a solicitação de subsídios do governo, a cobrança de mensalidades e a criação de um discurso sobre a importância da escola de arte para o desenvolvimento do Paraná.

Outras pesquisas tratam de intelectuais que estiveram presentes no debate sobre a criação da EMBAP. Na tese de Camargo (2007), intitulada “Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná – 1853-1953”, o autor explorou as relações entre a arte e a sociedade paranaense no início do século XX. Sua pesquisa ajudou a compreender como o Paranismo se desenvolveu, quais artistas se valeram do patrocínio do Estado para estudar na Europa e como o financiador desse conhecimento se beneficiou de imagens que corroboraram com o projeto de construção da identidade do Paraná. Ao final, Camargo aponta para a EMBAP como

uma instituição que possibilitou a continuidade de valores iniciados no Paranismo. Sua investigação contribuiu também para a compreensão da produção artística de parte dos professores-fundadores da EMBAP.

Lange de Morretes, um dos artistas paranistas, foi investigado na dissertação de Luis Afonso Salturi (2007), intitulada “Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista”. Na pesquisa, o autor problematizou sua trajetória, estabelecendo uma relação entre sua produção artística e a criação de uma identidade regional. Além de sua atuação no campo artístico, Lange de Morretes manteve atividades de docência e de pesquisa na área de biologia, direcionada especificamente à malacologia¹. Os estudos de Salturi colaboraram para o entendimento da formação do capital cultural dos professores-fundadores que passaram pela escola de Lange de Morretes.

As teses de Rossano Silva (2014), intitulada “Educação, arte e política: a trajetória intelectual de Erasmo Pilotto”, e de Dulce Osinski (2006), intitulada “Guido Viaro: Modernidade na Arte e na Educação”, tratam da modernidade na arte e na educação no Paraná. Essas pesquisas permitiram estabelecer um contraponto entre as concepções de ensino da arte de parte dos professores-fundadores da EMBAP.

Na tese de livre docência de Adalice Araújo, intitulada “Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão, 3.000 anos da arte paranaense” de 1974, foi mapeada a produção artística em destaque no Paraná até a década de 1970. Seu levantamento proporcionou a compreensão de características estéticas da arte local e subsidiou a compreensão da construção da tradição e da modernidade em artes plásticas no Paraná, na primeira metade do século XX. Deste recorte, houve especial interesse pelas produções plásticas que fizeram parte do objetivismo visual e pelas obras que dialogaram com linguagens modernas em arte.

Percebe-se, a partir do exame das fontes, a presença de diversos traços da modernidade, entretanto, destacam-se também características da tradição de tal forma que se torna complexo estabelecer limites entre as duas proposições. Diante disso, buscou-se tensionar os limites da tradição e da modernidade presentes nas concepções de arte e de ensino da arte da EMBAP. Para ampliar as possibilidades de interpretação das fontes, partiu-se das reflexões de Mannheim sobre o conceito de *conservadorismo moderno*.

¹ Malacologia é o ramo da biologia que estuda os moluscos.

Mannheim se preocupou com a política na sociedade alemã na primeira metade do século XIX, buscando entender como os homens pensam, sobretudo como o pensamento funciona na vida pública e na política, como instrumento de ação coletiva. O autor não concordava com uma abordagem sobre o indivíduo sem considerar o contexto e o coletivo. Em cada sociedade, o indivíduo encontra padrões de pensamento e de condutas previamente construídos. Os homens agem de acordo com o pensamento do grupo ou se opõem ao grupo, assim, tanto podem transformar a natureza e a sociedade em sua volta, quanto podem conservar um determinado padrão (MANNHEIM, 1954; BURKE, 2003; BERGER; LUCKMANN, 2005). No recorte desta pesquisa sobre o Paraná, encontram-se situações de continuidade e ruptura ao tratar de tradição e modernidade. Em um constante agir de forças nessas duas direções, a política, a estética e as concepções de ensino ora se pautam no pensamento tradicional, ora dialogam com o pensamento moderno.

Vários fatores contribuíram para a manutenção de um padrão estético e simultaneamente para impulsionar mudanças. Um fator em destaque foi a mobilidade social. Conforme afirma Mannheim (1954), existem mobilidades horizontais (movimento de um lugar para outro, sem mudança de *status*), e mobilidades verticais (mudança na posição social), que operam de diferentes formas. Na mobilidade horizontal, o conhecimento sobre outro grupo é visto como uma espécie de curiosidade. Entretanto, quando existe uma mobilidade vertical, as crenças são questionadas. Enquanto a sociedade se encontra estável não há motivo para mudar o pensamento. Nesse sentido, percebe-se essa dinâmica nas manifestações em defesa do modernismo no Paraná, expressas, por exemplo, na revista Joaquim. A partir do olhar sobre ações de reivindicação de mudança, buscou-se compreender em que medida traços de uma estética tradicional permaneceram articulados às perspectivas da modernidade no campo da arte.

Neste segmento, Mannheim (1986) diferenciou *tradicionalismo* de *conservadorismo*. O *conservadorismo*, por exemplo, é visto como uma estrutura objetiva, dinâmica e historicamente desenvolvida, na medida em que a reprodução cultural se adéqua a um contexto histórico. Em outra direção, o *tradicionalismo* é nostálgico, ficando relacionado ao passado, e, por sua vez, resistente ao novo. Para Mannheim (1986, p. 102-103),

A ação 'conservadora', no entanto, depende sempre de um conjunto *concreto de circunstâncias*. Não há maneira de se saber previamente que forma tomará a ação 'conservadora' no sentido político, enquanto que a atitude geral implícita no termo 'tradicionalista' nos permite calcular com relativa precisão o que será essa ação 'tradicionalista' [...]. O conservadorismo político é, portanto, uma estrutura mental objetiva, em oposição à 'subjetividade' do indivíduo isolado. Não é objetiva no sentido de ser eterna e universalmente válida. Nenhuma dedução *a priori* pode ser feita dos 'princípios' do conservadorismo. Nem ele existe independentemente dos indivíduos que o realizam na prática e que o incorporam em suas ações. Não é um princípio imanente com leis de desenvolvimento que os indivíduos membros do movimento apenas desenvolvem – provavelmente de forma inconsciente – sem adicionar nada de si próprios.

Em relação à concepção de arte produzida no Paraná, o conceito de *conservadorismo moderno* ajudou a compreender as relações entre tradição e modernidade e como essas concepções dialogaram e interagiram na sociedade. O *conservadorismo* se adapta ao tempo histórico, enquanto o *tradicionalismo* se prende ao passado e teme mudanças. Conforme Mannheim (1986, p. 106-107), “o conservadorismo moderno difere do tradicionalismo primordialmente pelo fato de ser função de *uma* situação histórica e sociológica *particular*”. Nesse sentido, o *tradicionalismo* pode ser interpretado como uma resistência ao novo, enquanto o *conservadorismo moderno* pode ser compreendido como uma adaptação ao novo, mas que mantém relação com o passado. Assim, o *conservadorismo moderno* carrega traços da tradição, mas se modifica, se adaptando a algumas proposições da modernidade e resistindo a outras.

Para Mannheim (1986), o *tradicionalismo* se concentra em um pensamento fixo, relativo aos costumes socialmente construídos ao longo do tempo e resistente a mudanças. Esse “tradicionalismo 'instintivo' pode ser considerado como a reação original a tendências deliberadas de reforma” (MANNHEIM, 1986, p. 102). Já o *conservadorismo* mantém as referências do passado, mas absorve parte das proposições da modernidade. Nesse sentido, o *conservadorismo* é dinâmico, se molda a um novo contexto, porém, não rompe com a estrutura social. Assim,

(...) o tradicionalismo é essencialmente uma dessas inclinações ocultas que cada indivíduo inconscientemente abriga dentro de si mesmo. O conservadorismo, por outro lado, é consciente e reflexivo desde o princípio, na medida em que surge como um contra-

movimento em oposição consciente ao movimento progressista altamente organizado, coerente e sistemático (MANNHEIM, 1986, p. 107).

O conceito de *conservadorismo moderno* proposto por Mannheim pode ser compreendido como equivalente em termos heurísticos ao conceito de *modernização conservadora* desenvolvido por Moore Jr., embora o primeiro seja mais amplo e o segundo esteja dirigido à esfera ideológica e material das ações políticas do Estado².

Todavia, para a análise da movimentação dos intelectuais no Paraná, torna-se necessário explicitar algumas características da modernidade. O primeiro autor a se destacar ao definir 'modernidade' foi Baudelaire. Conforme Baudelaire: "A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (1996, p. 25). Baudelaire desenvolve o conceito de modernidade se colocando no lugar do cidadão urbano, apresentando uma visão de quem está observando e relatando experiências, criticando-as em alguns momentos e compactuando com os acontecimentos em outros. Conforme Le Goff (2013, p. 182): "A modernidade torna-se então o atingir dos limites, a aventura da marginalidade, e já não a conformidade à norma, o refúgio na autoridade, ligação ao centro, que o culto do 'antigo' nos sugere". Assim, na modernidade o antigo é constantemente questionado.

Nesse sentido, compreende-se a modernidade como um conjunto de "[...] experiências de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida, compartilhadas por homens e mulheres em todo o mundo" (BERMAN, 2007, p. 24). Para o autor, o desejo de transformação, e em contraposição a

² Os dois conceitos foram desenvolvidos na tentativa de compreensão da continuidade de características da tradição em meio a discursos e ações voltadas para a modernidade. Em relação a *modernização conservadora*, Moore Jr. (1975) esclarece que países como a Alemanha e o Japão passaram por um processo no qual houve avanços industriais com absorção de aspectos da modernidade, porém, prevalecendo uma base tradicional que impediu certas rupturas, sobretudo em relação ao controle de poder por parte do Estado. Para Moore Jr. (1975), nos países em que acontece a *modernização conservadora*, não ocorre uma mudança nas estruturas de poder. Em geral as revoluções não chegam a acontecer, e a elite continua a governar substituindo o controle do trabalho agrícola, pelo controle do trabalho na indústria. Entretanto, isso não significa que não exista conflito ou resistência, mas não aconteciam com força suficiente para interromper o processo de modernização. "À medida que prosseguiram com a modernização conservadora, estes governos semiparlamentares tentavam preservar a estrutura social inicial, aplicando grandes secções dessa estrutura no edifício novo, sempre que possível" (MOORE JR., 1975, p. 505).

capacidade de perder todas as certezas, são atributos da modernidade. Assim, "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos [...]" (BERMAN, 2007, p. 24). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a promessa do “novo” se apresenta na modernidade, as certezas, como aquilo que se sustenta pela tradição, por exemplo, apresentam o risco de deixar de existir.

Ao analisar os campos da arte, da educação e da política, os termos modernização, modernidade e modernismo apresentam diferentes significados e precisam ser esclarecidos:

[...] Modernização é um processo econômico e tecnológico, ligado à esfera material da sociedade. Modernidade é um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização. Modernismo é um movimento artístico, que teve lugar na Europa no início do século XX, se tornando uma manifestação específica da modernidade nas artes. O modernismo não foi a realização da condição artística moderna, mas apenas uma de suas expressões (BUENO, 1999, p. 42).

Como parte dos processos de modernização, consideramos tanto as políticas públicas quanto as iniciativas privadas. Conforme Bobbio (1998, p. 768), "entende-se por Modernização aquele conjunto de mudanças operadas nas esferas política, econômica e social". Embora a Europa nos séculos XVIII e XIX representou o modelo de modernização, cada país produziu seu processo de modernização de maneira singular. Para Carvalho (2012, p. 27),

[...] foi com o capitalismo industrial, com o surgimento de novas esferas da vida política, econômica e social, e com o aburguesamento da cultura, num processo em que ferrovias e locomotivas se tornavam símbolo de dinamismo e progresso, conferindo outro significado à construção de pontes, estradas, túneis e edificações urbanas, que o sentido dessas teorias de modernização se efetivaram como uma abstração plena de consequências.

Estabelecidas as diferenças entre os termos modernismo, modernidade e modernização é possível retomar o conceito de *conservadorismo moderno*. Na arte o *conservadorismo moderno* pode se dar como resultante de tensões entre tradição e modernidade. Tendo a modernidade como um conceito deslizando, torna-se

fundamental compreender seu significado relativo ao tempo estudado. Assim, o que foi compreendido como modernidade na década de 1910, sofreu alterações de significados em décadas posteriores. Diante disso, tradição e modernidade precisam ser analisados com cautela. Considerando este princípio, a hipótese aqui defendida é que a crença em uma concepção de arte que pudesse dialogar com a modernidade sem romper com a tradição agrupou intelectuais em torno de debates sobre arte e sobre ensino da arte, que desencadearam uma série de ações no âmbito cultural e político, contribuindo para a criação da primeira instituição pública de ensino superior de arte do Paraná.

Para auxiliar na análise das fontes, parte-se da teoria praxiológica de Bourdieu (1984; 2004; 2013), sobretudo a partir de suas discussões acerca dos conceitos de campo, capital e *habitus*, que nesta investigação serão utilizados como instrumentos para compreender a arte em meio à realidade social do Paraná, no início do século XX. Conforme Bonewitz (2003), o conceito de capital para Bourdieu pode ser compreendido nas seguintes categorias: capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico. O capital econômico compreende os fatores de produção de renda, como a terra, as fábricas e o trabalho; e bens econômicos, como a renda, o patrimônio e os bens materiais. O capital cultural é constituído pelo conjunto de qualificações intelectuais adquiridos pelo sistema de ensino, pela família ou pelo meio cultural. O capital social é composto pelas relações sociais cultivadas pelo indivíduo ou pelo grupo. O capital simbólico está relacionado ao reconhecimento e aos rituais ligados à honra.

Já os conceitos de campo e *habitus* estão inter-relacionados. O campo possui propriedade específica, tem uma lógica interna singular e refere-se a disputas entre novos e antigos participantes e possui regras próprias. Todavia, conforme Vieira (2015), a autonomia do campo deve ser relativizada ao tratar do contexto brasileiro da primeira metade do século XX, sendo necessário, por exemplo, considerar a influência da política ou da economia. Nesse sentido, a noção de *campo em formação* ajusta o conceito ao contexto estudado.

O *habitus* é um sistema de disposições resultante de condições específicas de existência, que pertencem ao sujeito e se modificam na medida em que tenha vontade de se inserir em novos espaços sociais. Em relação ao campo, o *habitus* implica no reconhecimento das regras em questão, sejam elas explícitas ou tácitas (BOURDIEU, 1984; BONEWITZ, 2003).

Para compreender as trajetórias coletivas dos agentes investigados, definir o conceito de *intelectual* se torna essencial. Carlos Eduardo Vieira, em pesquisas sobre intelectuais associados ao campo educacional brasileiro, com atuações do final do século XIX até a década de 1960, desenvolveu o conceito de *intelectual* considerando “as crenças, as trajetórias, as redes de sociabilidades, as ideias, os projetos, as retóricas e as linguagens manipuladas pelos intelectuais” (2011, p. 28). Tal formulação proporcionou “a compreensão dos modos de agir e pensar dos intelectuais, de maneira a projetar uma concepção sobre a função social desempenhada por esses agentes no período estudado” (2011, p. 29). Nesse sentido, Vieira identificou quatro aspectos que resumizam

(...) a explicação histórica do intelectual como agente coletivo: a) sentimento de pertencimento ao extrato social que, ao longo dos séculos XIX e XX, produziu a identidade social do intelectual; b) engajamento político propiciado pelo sentimento de missão ou de dever social; c) elaboração e veiculação do discurso que estabelece a relação entre educação e modernidade; d) assunção da centralidade do Estado como agente político para a efetivação do projeto moderno de reforma social. (2011, p. 29)

Os quatro aspectos compõem o conceito de intelectual que foi utilizado nesta tese. Dotados de capitais simbólico, cultural e social os intelectuais do Paraná aqui estudados se organizaram em associações, se manifestaram em jornais e revistas, atuaram no campo da educação e em alguns casos assumiram cargos públicos. No contexto estudado “esses agentes foram representados como elite que, em contraste com as elites de sangue ou de posição econômica, se distinguia pela sua identidade própria e pela sua missão específica” (VIEIRA, 2011, p. 30).

Os intelectuais que atuavam no Paraná, embora se dedicassem às suas carreiras pessoais, também se organizavam coletivamente para ter mais recursos para materializar seus projetos. Conforme Vieira, durante o processo de criação de uma identidade social, “as diferenças de classe, etnia, nacionalidade, religião, profissão foram relativizadas em favor do encontro de horizontes e da comunhão de interesses desses agentes em torno de temas relacionados com os espaços acadêmicos, artísticos e literários” (2001, p. 30). Organizações como a Academia Paranaense de Letras, a Sociedade Artística Brasília Itiberê, o Centro de Letras do Paraná, o Centro Paranaense Feminino de Cultura e a Sociedade Amigos de Alfredo

Andersen configuraram espaços de promoção de cultura e de divulgação da produção artística e literária do Paraná. No projeto de criação da escola (superior) de arte, como um dos propósitos coletivos dos intelectuais, nota-se a união de grupos com ideologias distintas, que suspenderam suas diferenças para participar de um objetivo em comum.

Quanto ao sentimento de missão ou de dever social, os intelectuais investigados estavam ligados às esferas pública e privada, à frente de organizações, buscando de maneira geral avanços para a educação e para a arte no estado do Paraná. Dentre os intelectuais envolvidos na campanha pela criação da escola (superior) de arte destacaram-se: Oscar Marins Gomes, Raul Rodrigues Gomes, Erasmo Pilotto, Osvaldo Pilotto, Valfrido Pilotto, Rosy Pinheiro Lima, Adriano Robine, Faustino Fávaro, Edgar Chalbaud Sampaio, Mário Braga de Abreu, José Loureiro Fernandes e Fernando Corrêa de Azevedo. Todos os participantes representavam associações e instituições, bem como atuavam como professores, diretores, agentes culturais, músicos e poetas.

Ao considerar os projetos pessoais, os intelectuais Raul Gomes, Erasmo Pilotto, Osvaldo Pilotto, Adriano Robine, Faustino Fávaro e Fernando Corrêa de Azevedo estavam diretamente envolvidos com questões ligadas à educação. Conforme Vieira (2011, p. 36), “o engajamento político representou uma característica comum dos intelectuais que se associaram ao campo [educacional], pois a educação foi e permanece sendo espaço de prática e de intervenção social”.

A crença no protagonismo do Estado estava diretamente relacionada às ações dos intelectuais que defendiam a criação da escola (superior) de arte. No final do século XIX e início do século XX existiram diversas escolas particulares de arte, como a Escola de Mariano de Lima, a escola de Alfredo Andersen, a escola de Lange de Morretes, entre outras. Todavia, os intelectuais acreditavam que o ensino da arte contribuiria para o processo de modernização do Paraná e, portanto, deveria estar sob a responsabilidade do Estado.

Procurou-se no recorte temporal da pesquisa, delimitado entre as décadas 1910 e 1950, sinalizar as manifestações das concepções de arte que estiveram presentes no contexto de criação da EMBAP e que contribuíram para a estruturação do currículo de artes plásticas da instituição. A década de 1910 foi definida por ser o momento em que Alfredo Andersen redigiu o primeiro projeto para uma escola profissional de artes aplicadas. Já a década de 1950 foi considerada como parâmetro

final do recorte temporal, por se tratar do período de estruturação da EMBAP. Nesta tese, o recorte limitou-se às artes plásticas, para poder aprofundar as questões estéticas, sociais e conceituais, presentes no ensino da instituição durante sua primeira década de funcionamento.

As fontes utilizadas nessa pesquisa constituem um *corpus* documental composto por revistas especializadas em arte (Ilustração Paranaense, Joaquim, Revista da Academia Paranaense de Letras e Textura: Revista Paranaense de Estudos Culturais); jornais diários (O Dia, Indústria e Comércio e Gazeta do Povo); catálogos de exposições; livros publicados no período pesquisado, estatutos de associações culturais; atas de congregação da EMBAP, memorial de 10 anos da EMBAP, sínteses históricas publicadas pelas instituições, mensagem de governo, livros-ata, estatutos, folders, convites de eventos culturais, fotografias e obras de artes plásticas (pintura, desenho, gravura e escultura).

De acordo com Nunes (1990, p. 38): “O passado é inacabado, no sentido de que o futuro o utiliza de inúmeras maneiras”. É preciso perceber que a pesquisa histórica se faz a partir da sobreposição de recortes do tempo, e cada documento analisado contribui para a compreensão de uma etapa em determinado contexto.

Para contribuir com a operação historiográfica utilizou-se a prosopografia enquanto método de apoio à pesquisa. Tal aporte teórico metodológico permite trabalhar com biografias coletivas, organizando os dados, descrevendo características de grupos e analisando o contexto histórico. Conforme Stone (2011, p. 115):

A prosopografia é a investigação das características comuns de um grupo de atores na história por meio de um estudo coletivo de suas vidas. O método empregado constitui-se em estabelecer um universo a ser estudado e então investigar um conjunto de questões uniformes a respeito de nascimento e morte, casamento e família, origens sociais e posição econômica herdada, lugar de residência, educação, tamanho e origem da riqueza pessoal, ocupação, religião, experiência em cargos, e assim por diante.

Nesse sentido, a prosopografia ajuda a interpretar as várias tentativas de criação da EMBAP e as configurações dos grupos em cada momento. No processo de análise é necessário justapor informações pessoais, posições sociais e as possíveis variáveis que contribuíram para as conquistas do grupo estudado. De

acordo com Stone (2011), a prosopografia enquanto método pode ser usada para agir sobre dois problemas básicos da história: as origens da ação política e a estrutura da mobilidade social. Para Heinz e Codato (2015),

A prosopografia pode ser, assim, uma alternativa para se estender e analisar a atuação de elites políticas e grupos dirigentes a períodos de tempos mais recuados, permitindo obter ganhos explicativos no desvelamento de padrões de comportamento político, de reprodução e/ou renovação de famílias ideológicas e na explicitação de continuidades e recorrências de longa duração na sociedade e na política.

Algumas limitações da prosopografia devem ser elencadas para que se tenha certa cautela em sua utilização. A primeira limitação é a quantidade e qualidade de dados. Provavelmente, o pesquisador sempre se deparará com grupos em que alguns sujeitos possuem mais ou menos informações que os demais. De acordo com Stone (2011, p. 123),

Se o montante de coisas desconhecidas é muito grande e se junto com as seriamente incompletas formam uma substancial maioria do todo, as generalizações baseadas nas médias estatísticas tornar-se-ão de fato bastante frágeis, quando não totalmente impossíveis.

A segunda limitação refere-se ao *status*. Para Stone, quanto menor o *status* do sujeito investigado, possivelmente menor será a quantidade de informação armazenada. A terceira limitação se dá por meio de evidências que podem ser abundantes para alguns aspectos da vida e quase inexistentes para outros. As três limitações descrevem dificuldades ao lidar com fontes para um grande número de sujeitos envolvidos. A prosopografia será mais produtiva quando aplicada a um número menor de sujeitos investigados e a um recorte temporal delimitado. Nesta tese, destacaram-se dois grupos de intelectuais, um grupo que atuou diretamente na criação da EMBAP, entre 1947 e 1948, e outro formado pelos professores-fundadores, que atuaram no período de estruturação e consolidação da instituição nos primeiros anos da década de 1950.

Ao longo do texto foram apresentados, em nota de rodapé, dados biográficos de personagens ligados ao contexto investigado. Para facilitar a leitura, esses dados

foram compilados em verbetes biográficos que repetem as informações ao final da pesquisa, no anexo 6.

A análise histórica da criação da EMBAP nos levou também a pensar a elite política que detinha o poder de decisão sobre sua fundação e manutenção. A instituição, por sua vez, absorveria as metas políticas do Estado, as afiliações sociais e econômicas dos agrupamentos políticos, bem como o *caráter de distinção* do grupo de professores-fundadores, as associações representadas por eles, assim como os cargos públicos ocupados pelos envolvidos e as suas manifestações culturais. Nesse processo, ainda foi necessário situar os intelectuais em seu espaço de atuação, reconhecendo os capitais mobilizados para concretização de seus propósitos.

A pesquisa está disposta em três capítulos. O primeiro aborda a atuação de Alfredo Andersen no campo da arte, tendo como fio condutor o mapeamento da construção de sua rede de sociabilidades e seus projetos de escola de artes aplicadas e de academia de belas artes. No decorrer do capítulo buscou-se compreender sua produção no campo da arte, seus métodos de ensino, a utilização da arte como mediadora em sua relação com a elite política e seu contato com os intelectuais.

O segundo capítulo trata da criação da EMBAP como parte da organização do campo da arte no Paraná. Inicialmente mantém-se o foco em associações que direcionaram seus esforços para se aproximar do Estado e, na sequência, buscou-se compreender como se configuraram tradição e modernidade nas artes plásticas na década de 1940 no Paraná. Ao final do capítulo procurou-se a compreensão dos capitais mobilizados pelos intelectuais, a favor da criação da EMBAP. O recorte temporal desse capítulo situa-se entre as décadas de 1920 e 1940. A primeira década se justifica pelo surgimento das primeiras produções ligadas ao objetivismo visual e a década de 1940 foi determinada tanto pela visibilidade das produções modernas em artes plásticas no Paraná, quanto pelo momento em que foi criada a EMBAP.

O terceiro capítulo tem como escopo refletir sobre a estruturação da área de artes plásticas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Para tanto, foram consideradas ações, como a construção do currículo de pintura, a seleção de professores, a distribuição de disciplinas, as atividades extraclasse e uma leitura sobre o espaço físico. As análises partiram do conceito de *conservadorismo moderno*, para compreender de que forma tradição e modernidade se fizeram presentes na instituição.

1 O PROJETO DE ALFREDO ANDERSEN PARA UMA ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS (DÉCADAS DE 1910 A 1930)

A análise das redes de sociabilidades que se formaram entre intelectuais e políticos, com o propósito de criar a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), aponta para a atuação de dois personagens centrais: Alfredo Andersen e Fernando Corrêa de Azevedo. Ambos, em tempos distintos, mobilizaram significativos capitais social e cultural para a criação da primeira Escola (Superior) de arte do Paraná. Tal empreendimento alcançou êxito após três décadas de investimentos políticos e intelectuais. Com o campo ainda em formação, durante o início do século XX, a arte no Paraná se constituía como um espaço frágil, em que os artistas produziam sua arte em um estado também jovem, que contava com pouco mais de meio século de emancipação política.

Nesse ambiente, o pintor norueguês Alfredo Andersen foi considerado “pai da pintura paranaense”³, pois durante sua atuação profissional se dedicou à pintura e ao ensino da Arte, formando a primeira geração de pintores paranaenses. Em paralelo aos seus compromissos como artista e professor, Andersen defendia a necessidade da criação de uma Escola Profissional de Artes e Ofícios.

Fernando Corrêa de Azevedo, músico e produtor cultural, fez parte de uma geração posterior à de Andersen, porém, assumiu o mesmo ideal de criação da escola, somando as forças de músicos e artistas plásticos. Azevedo, por meio de diversas ações educativas, como a educação de plateias e a promoção de diversos cursos de música, demonstrava sua preocupação com a formação em arte. Os argumentos de Andersen, evidenciados em suas atuações artísticas e como professor de arte, norteiam a reflexão deste capítulo, que busca compreender a formação da rede de sociabilidades que se formou em torno do projeto da primeira escola superior de arte do estado do Paraná.

³ Carlos Rubens cunhou o título de “pai da pintura paranaense” ao publicar o livro sobre Alfredo Andersen em 1938. O autor justificou sua iniciativa por meio da apresentação de uma compilação de recortes de jornais da época. As respectivas matérias, por estarem reproduzidas na íntegra, foram tratadas de modo isolado nesta tese. A iniciativa do autor já indicava um movimento de instituição da memória de Andersen.

1.1 A MOVIMENTAÇÃO DE ANDERSEN EM UM CAMPO ARTÍSTICO EM CONSTRUÇÃO

Alfredo Emílio Andersen, chegou a Paranaguá no final do século XIX. Profissionalmente operou no âmbito da cultura, valendo-se do reconhecimento de sua formação europeia em arte, de seu desempenho como artista plástico e de sua habilidade em formar um capital social que sustentasse sua carreira de pintor.

Como artista plástico em Curitiba, na primeira metade do século XX, Andersen se encontrava em um campo de produção simbólica em formação, procurando administrar sua carreira artística e manter contato com pessoas interessadas em arte e em parte ligadas à esfera do poder público.

1.1.1 O espaço de atuação de Alfredo Andersen

Os capitais cultural e simbólico de Alfredo Andersen, começaram a ser construídos durante sua formação acadêmica e sua vivência na Europa. Alfredo Emílio Andersen nasceu em Kristianssand, Noruega, em três de novembro de 1860. Foi estudante de engenharia, sendo posteriormente admitido como aprendiz do cenógrafo e decorador Wilhelm Krogh e, aos 19 anos, entrou na Academia Real de Belas Artes de Copenhague. Logo após iniciar seus estudos, em 1879, também começou a trabalhar em uma escola particular (RUBENS⁴, 1995).

Aceito e matriculado, no mesmo ano consegue ser professor da escola de desenho do Dr. Thelmann. Ensinando, rompe com a rotina, ministra a disciplina com bases eficientes e sólidas, abolindo a obsoleta cópia de gravuras impressas e adotando o modelo-vivo (RUBENS, 1995, p. 14).

Nesse sentido, Andersen adaptaria a metodologia de ensino às necessidades de aprendizagem dos alunos. "Outra experiência com o magistério ocorreu na Escola

⁴ O livro de Carlos Rubens foi publicado em 1938 e reeditado em 1995.

Real de Latim de Nórrebros, onde Andersen também lecionou por alguns meses, sendo considerado pela direção desta instituição um professor competente e cuidadoso" (BORK, 1885, *apud* OSINSKI, p. 215).

Em relação à sua produção artística, Andersen teve sua primeira exposição, em 1884, em Cristiânia, atual Oslo, Noruega. Voltando à sua cidade natal, se tornou líder dos artistas locais, ajudando a criar uma sociedade dramática e engajando-se na política por meio de colaborações em um jornal radical. Entre 1887 e 1890 viajou duas vezes para Setesdal, uma região montanhosa na Noruega, sendo que em uma delas foi acompanhado pelo pintor Olay Isaachsen, e viajou também para Itália e França. A partir de 1891 iniciou uma grande viagem de estudo, por meio da qual pretendia ter contato com outras culturas, passando pela Inglaterra, México e Barbados (ARAUJO, 1976; RUBENS, 1995). Em 1892,

[...] voltou a empreender outra longa viagem a partir de Kristiansand, em navio capitaneado por seu pai, cuja etapa final seria Buenos Aires. Na costa brasileira, o barco aportou no porto de Cabedelo, Paraíba, local onde teve a oportunidade de pintar uma belíssima tela com a paisagem litorânea da cidade. Ao continuar a viagem para o sul, um forte temporal provocou avarias no mastro da embarcação, obrigando-o a aportar em Paranaguá (FERREIRA, 2001, p. 63).

Nesta cidade, apaixonou-se por uma moradora local e resolveu lá se estabelecer. Assim, Andersen passou a residir no litoral paranaense, em meio a uma sociedade bem diferente da sua terra natal.

A ordem social no litoral paranaense do final do XIX era ainda bastante arcaica, com uma burguesia predominantemente oligárquica, bem distante da realização das tarefas típicas da sua congênere europeia, que buscou implantar uma democracia liberal. As oportunidades de mobilidade social eram exíguas, e as práticas econômicas e política das elites seguiam, em grande medida, um modelo patriarcalista característico do poder colonial (CORRÊA, 2011, p. 88).

De acordo com Amélia Siegel Corrêa (2011), um seleto grupo controlava a economia de Paranaguá, que girava em torno da erva-mate, da madeira e do tráfico de escravos. No final do século XIX, a erva-mate tornou-se o principal produto de exportação do Paraná. "[...] A venda do mate ampliou as opções de comércio da cidade e criou postos de trabalho para comerciantes e profissionais que atuavam no suporte às atividades marítimas" (CORRÊA, 2011, p. 94). Entretanto, para um artista,

as opções profissionais eram bastante restritas. Andersen trabalhou como arquiteto, decorador e em outras atividades semelhantes, o que o levou inclusive a trocar pinturas por mercadorias com as tripulações dos navios (CORRÊA, 2011; ANTONIO, 2001). Tal situação só melhorou a partir do momento em que o artista passou a ser conhecido como retratista. O capital simbólico conquistado pelo reconhecimento de sua formação e de sua origem estrangeira o colocou em contato com pessoas da elite de Paranaguá,

[...] às quais vendia seus variados serviços artísticos. De longe, o mais apreciado nesse período inicial no litoral foi o de retratista. Sua formação artística acadêmica era mais consistente do que aquela dos demais diletantes, e possuía recursos técnicos que lhe permitiam realizar retratos com rapidez, utilizando com frequência o mesmo *esquema*. Andersen era um 'atrativo para uma elite que vivia carente de estímulos que lhe ampliassem os horizontes culturais'. Contudo, mesmo fazendo um trabalho plástico diferenciado e raro na cidade, seu acesso era restrito e seus laços de proximidade foram estabelecidos com populares e outros estrangeiros. Os retratos foram o principal ganha-pão de Andersen, e as encomendas vinham de comerciantes, profissionais ligados ao porto, à estrada de ferro e à erva-mate. Houve também um conjunto de telas encomendadas pela Câmara Municipal da cidade (CORRÊA, 2011, p. 95).

Durante o tempo em que Andersen morou em Paranaguá (1892-1902), produziu grande número de obras nos gêneros paisagem⁵ e retrato. Para esta investigação, interessa destacar as obras comercializadas no gênero retrato, principalmente as pinturas decorrentes de encomendas da elite política, pois, elas expressam sua inserção social e a contribuição para a formação de sua rede de sociabilidades.

Conforme Corrêa (2011), houve retratos nos quais Andersen não registrou a data. Porém, estimou-se que tivesse sido pintado no mesmo período. São os retratos

⁵ As paisagens representadas pelo pintor norueguês foram: Porto Cabedelo, 1892; Vista do porto, 1895; O agente da estação de Paranaguá, 1896; Menino de rua, 1896; Rocio, 1896; Maria Café, 1998; Marinha, 1901; Sete quedas, 1904; Sapeco da erva-mate, [19--]; Pinheiros, [19--]; Já os retratos foram de: Ana Oliveira, 1893; Manuel Francisco dos Santos, 1893; Porphiria Nogueira da Câmara dos Santos, 1893; José Justino de Mello, 1895; Francelina Mello, 1895; Visconde de Nácar, 1896; Visconde de Guarapuava, 1896; Manoel Vitorino, 1897; Marechal Deodoro da Fonseca, 1897 (Figura 1); Antonio Henrique Gomes, 1897; Delfica Guimarães Carneiro, 1897; Ildefonso Pereira Correia (Barão do Serro Azul), 1898; João Eugênio Marques, 1898; Romão Vidal, 1901; Maria Rosa Vidal, 1901 (CORRÊA, 2011, p. 98).

pertencentes à Câmara Municipal de Paranaguá, como: Campos Sales; Marechal Floriano Peixoto (figura 1); Nilo Peçanha; Prudente de Moraes; Rodrigues Alves; Afonso Pena; Pedro Aloys Sherer; Coronel João Guilherme. As encomendas de pinturas de "líderes republicanos estão vinculadas com o advento da República, que abre um sonho de ascensão para as elites locais, alimentando um imaginário de mudança e avanço" (CORRÊA, 2011, p. 98).

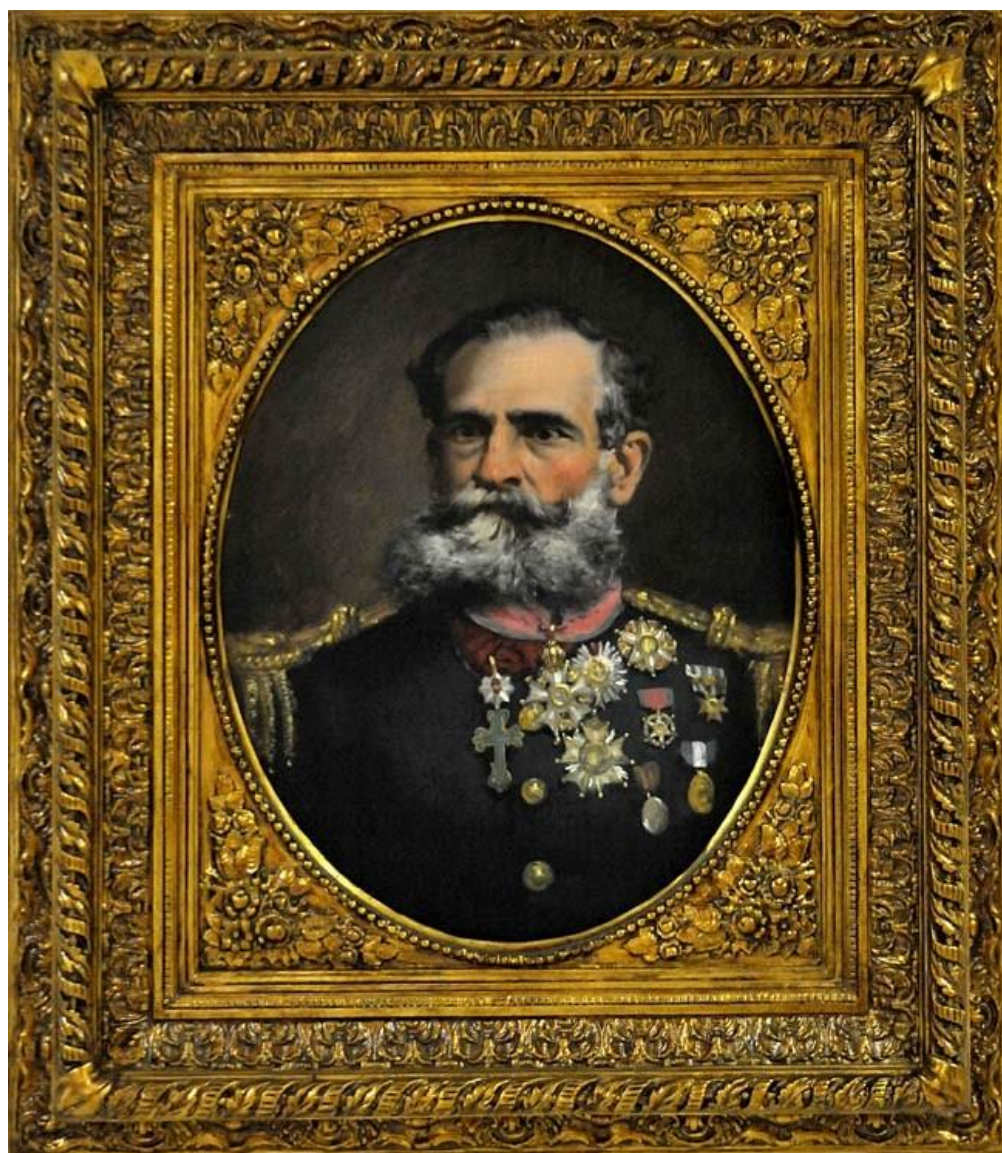


FIGURA 1: ALFREDO ANDERSEN. RETRATO DE MARECHAL DEODORO DA FONSECA. 1897. ÓLEO SOBRE TELA. 60,5 X 50,5 CM. ACERVO DA CÂMARA MUNICIPAL DE PARANAGUÁ.

FONTE: DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WWW.VANHONI.COM.BR/ACERVO-DA-CAMARA-MUNICIPAL-DE-PARANAGUA-PR-%E2%80%93-DEMOCRATIZACAO-DO-ACESSO-A-PRODUCAO-CULTURAL-%E2%80%93-INCENTIVO-AO-TURISMO/](http://www.vanhoni.com.br/acervo-da-camara-municipal-de-paranagua-pr-%E2%80%93-democratizacao-do-acesso-a-producao-cultural-%E2%80%93-incentivo-ao-turismo/)>. ACESSO EM: 16/09/2017.

Esta quantidade de pinturas solicitadas a Andersen está relacionada ao desenvolvimento econômico de Paranaguá. De acordo com Corrêa (2011, p. 95),

Em 1875, um projeto para o melhoramento do porto foi aprovado pelo governo imperial, assim como para a construção da estrada de ferro, que sairia do porto d. Pedro II até Curitiba. Após uma série de negociações, em 1878 o Ministro de Obras Públicas, Visconde de Sinimbu, baixou o decreto que dava garantias de juros à Companhia de Estradas de Ferro do Paraná. A atuação do influente ervateiro Visconde de Nacar junto ao Conselheiro Sinimbu foi decisiva para que o Porto do Gato (que após as negociações adotaria o nome do Imperador) fosse a ligação ferroviária e marítima do Paraná, beneficiando seus negócios e confirmando a hegemonia de Paranaguá perante as outras cidades litorâneas, em particular Antonina.

Nesse clima de avanço econômico, Andersen consegue ser conhecido como pintor competente, recebendo posteriormente a encomenda de pintar o retrato de Visconde de Nácar (Figura 2), e em 1896, executando um mural em sua residência (ANTONIO, 2001).



FIGURA 2: ALFREDO ANDERSEN. **RETRATO DE VISCONDE DE NACAR**. 1896. ÓLEO SOBRE TELA. 70,5 X 60,3 CM. ACERVO CÂMARA MUNICIPAL DE PARANAGUÁ.

FONTE: DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.AMIGOSDEALFREDOANDERSEN.COM.BR/PROJECT/ OBRAS-DO-AUTOR/RETRATO-DE-VISCONDE-DE-NACAR/](http://www.amigosdealfredoandersen.com.br/project/OBRAS-DO-AUTOR/RETRATO-DE-VISCONDE-DE-NACAR/). ACESSO EM 16/09/2017.

Manoel Antônio Guimarães, o Visconde de Nacar⁶, chefe do Partido Conservador no Paraná, foi comerciante, ocupou diversos cargos públicos, foi proprietário da linha Progresso de navegação, exportador de erva-mate e empreiteiro de obras públicas.

Os negócios da erva-mate originaram um seleto grupo de negociantes, com grandes capitais para os padrões regionais da época. Ao contrário dos pequenos comerciantes que preocupam as posturas Municipais, os agentes ervateiros são influentes atores no poder público do Paraná Imperial (OLIVEIRA, 2001, p. 55).

Compondo esse grupo com poder de decisão, Visconde de Nacar também possuiu escravos, participou de diversas associações literárias e religiosas, auxiliou nas despesas preliminares da Estrada de Ferro do Paraná e chegou a hospedar Dom Pedro II em seu palacete em Paranaguá, em 1880, e a Princesa Isabel, em 1884 (ALVES, 2014). A atuação de "Nacar em Paranaguá é típica do domínio senhorial do período colonial, pois mesmo que existissem instituições que regulassem a vida social, suas decisões estavam acima de qualquer autoridade" (CORRÊA, 2011. p. 100). Sobre os partidos políticos no século XIX, esclarece Alves (2014, p. 8):

No final da década de 1830 iniciava-se, assim, de maneira mais concreta, a formação dos dois únicos partidos do Império: o *liberal*, que defendia as reformas do *Ato Adicional* de 1834; e o *conservador*, que buscava retomar princípios que proporcionassem ao governo central maior controle sobre as dissidências no Império, ambos os partidos passaram a auxiliar D. Pedro II a administrar o país ao longo de todo o 2º reinado, com a formação dos chamados gabinetes imperiais, porém, com o imperador mantendo a autonomia de nomear e destituir os ministérios, e de convocar as assembleias legislativas gerais.

⁶ Visconde de Nacar ocupou os seguintes cargos públicos: Chefe da legião de Paranaguá e de seu distrito em 1842; Deputado à assembleia provincial de São Paulo de 1842 a 1843, e 50/51; Vereador em Paranaguá e juiz municipal de 1857 a 1860. Inspetor de ensino e Deputado da Assembleia Provincial do Paraná de 1854 a 1861, e de 1870 a 1871, foi Diretor da Companhia Progressista entre 1864 e 1865, e vice-presidente da província do Paraná de 1873 a 1877.

Os dois partidos disputaram o poder no Estado do Paraná até o início da República. Diante disso, a pintura de Visconde de Nacar se apresentou para além de uma simples representação, ela se tornou uma "conhecida estratégia de manutenção da memória em prol dos interesses políticos da família [...]" (CORRÊA, 2011, p. 101). A partir desta encomenda, Andersen conseguiu projetar sua carreira de pintor na cidade, ganhando visibilidade entre as elites. Nesse sentido,

foram elas as responsáveis pela construção social da imagem de Paranaguá como 'berço da civilização e da cultura paranaense', ideia que está imbuída, como todos os discursos, de estratégias de poder e de representação de um mundo social determinadas pelos próprios produtores dos discursos. Os interessados na difusão desse imaginário urbano, que refletia o desejo de modernização e civilização para a cidade litorânea, tinham em comum o fato de serem membros do Clube Literário da cidade, o que não era o caso de Andersen, pois era preciso poder aquisitivo para participar. Participava, contudo, das reuniões da Maçonaria, mais aberta aos estrangeiros e que congregava vários dos mesmos personagens, e de onde vinham também várias encomendas (CORRÊA, 2011, p. 99).

A participação de Andersen nas reuniões da Maçonaria indica uma estratégia na busca de contatos para o desenvolvimento de sua carreira artística profissional. Em contrapartida, para as famílias da elite de Paranaguá, possuir um retrato pintado em tinta a óleo poderia ser visto como sinal de distinção social. Essa relação contribuiu para encomendas posteriores solicitadas a Andersen. Simultaneamente, o pintor norueguês ampliava seu capital social.

Embora com ideologias distintas, os dois partidos foram criados pela elite dominante no Paraná. "A grande propriedade fundiária estava distribuída entre os dois partidos. O litoral era mais vinculado ao partido conservador, enquanto os Campos Gerais eram mais ligados ao Partido Liberal" (OLIVEIRA, 2001, p. 170). Já o primeiro planalto era mais disputado⁷. No Paraná, a classe dominante se perpetuou no poder imprimindo um processo de *modernização conservadora*.

De forma resumida, pode-se compreender o conceito de "modernização conservadora" a partir das seguintes coordenadas. Primeiramente, a recusa a mudanças fundamentais na propriedade da

⁷O relevo do Paraná está dividida em: planície litorânea; primeiro planalto, onde se encontra Curitiba; segundo planalto, o qual compreende os campos gerais; e o terceiro planalto.

terra. Os grandes proprietários manteriam, destarte, controle também sobre a força de trabalho rural, que não seria capaz, portanto, de se libertar de relações de subordinação pessoal e de extração do 'excedente' econômico por meios diretos (DOMINGUES, 2002, p. 460).

Conforme Oliveira (2001), as classes dominantes no Paraná foram formadas por famílias que controlam a sociedade, a economia e a cultura. Assim, os retratos pintados por Andersen para a elite de Paranaguá, demandaram uma estética tradicional que reforçou simbolicamente um lugar social.

Todos esses retratos giram em torno dos Guimarães ou dos Correia, ou seja, das elites luso-brasileiras ou *estabelecidas* e seguem o mesmo esquema: acadêmicos, convencionais, fundos sóbrios, roupas escuras, fisionomias sérias e vários deles elaborados a partir de fotografias. Não muito diferentes são as imagens de João Eugênio Marques [...] e do Visconde de Guarapuava – Antonio de Sá Camargo (1808-1896) [...], que era representante das elites agrárias e um dos líderes do partido liberal, facção que fazia oposição aos ervateiros conservadores. Isso demonstra que para Andersen não importava o posicionamento ideológico ou político, mas a possibilidade de sobrevivência da pintura (CORRÊA, 2011. p. 102).

Assim, ao pintar retratos, Andersen estabelece uma rede de relações e articula um capital social que seria muito importante para projetos futuros. Embora tenha aceito encomendas da elite política do Paraná, o artista não se comprometeu com nenhum partido político. Em paralelo à sua produção artística, se dedicou também ao ensino de arte.

Em 1893, Andersen visitou a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, em Curitiba, dirigida por Mariano de Lima⁸. De acordo com Santana (2004), a escola criada inicialmente com o nome de Escola de Desenho e Pintura, foi inspirada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Tinha como meta proporcionar um ensino gratuito, com uma estrutura que pudesse atender a operários e seus filhos. Para tanto, oferecia um ensino noturno, com aulas para mulheres às segundas e quintas, das 18:00 às 20:00 horas, e para homens às quartas e sábados, das 18:00 às 20:00 horas.

⁸ A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná foi criada em 1886. Antonio Mariano de Lima dirigiu a escola até 1902, passando em seguida a ser dirigida por sua esposa. Embora no período a indústria do Paraná estivesse restrita ao beneficiamento da erva-mate e a pequenas manufaturas, a utilização do termo indústria reflete uma tendência em crescimento no Brasil (SANTANA, 2004).

A partir de seu segundo ano de existência a escola passou a oferecer o ensino diurno. Para se manter, a instituição deveria contar com o apoio do governo, entretanto, a sobrevivência se deu devido aos esforços de Mariano de Lima e às doações de simpatizantes pela iniciativa. Três anos após seu surgimento, houve mudança de nome para Escola de Belas Artes e Indústrias. Em 1893, no mesmo ano em que Andersen visitou a escola, a planta de uma nova sede foi premiada com medalha de ouro, na Exposição Universal de Chicago (SANTANA, 2004). Sobre o significado das exposições universais afirma Pesavento (1997, p. 43):

Tais exposições estariam associadas, basicamente, ao desenvolvimento industrial, exibindo máquinas e produtos resultantes desta atividade. Mesmo que reunissem entre os itens expostos elementos que nada tinham a ver com esta atividade produtiva, sem dúvida alguma as grandes *vedettes* das exposições universais foram sempre as máquinas, os novos inventos e os produtos recém-saídos das fábricas, cujo consumo se buscava difundir e ampliar mundialmente.

Diante disso, no ano de 1893 a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná foi a única a representar o Brasil naquela exposição. Em relação à estrutura da escola, contava com um currículo amplo e dispunha de uma metodologia que se baseava nas academias de belas artes. De acordo com Santana (2004, p. 43):

Em janeiro de 1895 já se encontravam em funcionamento os cursos de desenho artístico, artes plásticas, arquitetura, escultura, pintura e música, na parte de ensino de artes, assim como aqueles voltados para o aperfeiçoamento das "artes industriais", como os de marcenaria, ferraria, carpintaria e decoração de casas.

De acordo com Osinski (1998), a escola possuía retratos dos pintores Pedro Américo e Vitor Meireles, indicando a prática das cópias de obras dos mestres, a metodologia de ensino praticada nas academias de arte da Europa. Aparece ainda em relatos de Mariano de Lima a presença de exercícios de ornamentos, desenhos a partir de figuras de gesso e desenhos a partir do natural.

A criação da Escola de Desenho e Pintura em Curitiba, no ano de 1886 aparece como a primeira iniciativa em torno da ideia do ensino da arte e de ofícios na cidade. Desta forma, seu idealizador e fundador, o professor Antônio Mariano de Lima, demonstrava ser um homem

atento aos rumos do progresso e da modernização em curso nos países em processo de industrialização. Desde a criação da pequena Escola de Desenho e Pintura, que funcionavam numa sala do Instituto Paranaense, até a organização da Escola de Belas Artes e Indústrias, ao longo de dezesseis anos de trabalho, Mariano de Lima perseguiu o objetivo de educar, através das artes, o futuro contingente trabalhador da cidade de Curitiba (SANTANA, 2004, p. 36).

Conforme Wachowicz (1983), Mariano de Lima chegara a expressar o desejo de organizar uma Academia Superior de Arte à maneira das capitais da Europa. Durante a passagem pela instituição, Andersen ficou impressionado com sua estrutura e funcionamento, declarando mais tarde em uma palestra sobre “O ensino do desenho no Paraná”, concedida durante uma de suas exposições de pintura:

Encontrei as diferentes classes cheias de alunos: crianças, moças, rapazes e homens, todos trabalhando na melhor ordem. Esta breve visita fez de mim um admirador do Paraná progressista! [...] Em todo o caso a Escola estava bem acomodada e tinha o auxílio do governo e de particulares, dedicando-se o seu diretor, por experiência própria, a ir substituindo em nosso meio os processos antiquados de ensino, e melhorando pouco a pouco as condições desses processos (ANDERSEN, 1917, p. 51).

Andersen se referia ao caráter modernizador do Paraná no final do século XIX. Nesse período, o Paraná apresentava “[...] uma pequena estrutura econômica produtora de mandioca, aguardente e arroz, com o seu pequeno núcleo e estrutura comercial [...]” (OLIVEIRA, 2001, p. 88).

No processo de modernização pelo qual passou o Paraná, além da produção de mandioca, aguardente e arroz, a erva-mate ocupou papel central. Para Oliveira (2001), a erva-mate não contava com uma concorrência internacional, e proporcionava um comércio com o Cone Sul. “O mate era um intercâmbio entre economias pré-industriais que conduziu à industrialização do seu processamento no Paraná do final do século XIX” (OLIVEIRA, 2001, p. 89). Assim, a indústria do Paraná, no final do século XIX e início do século XX, tinha como atividade principal o beneficiamento da erva-mate. O Paraná contava também com incentivos para o setor metalúrgico, e atividades econômicas ligadas ao tropeirismo. No final do século XIX a produção pecuária passou a ser substituída pela invernada, e os Campos Gerais se tornaram local de passagem para os animais transportados nas atividades do tropeirismo (OLIVEIRA, 2001).

O Paraná se encontrava em processo de modernização, e a Escola de Belas Artes e Indústrias, além de contribuir neste processo, tinha por objetivo despertar o interesse para a arte. Mariano de Lima achava que a escola se justificava por si mesma e, "[...] devido aos interesses de desenvolvimento civilizatório, aliando o peso de tal instituição ao seu principal objetivo: promover jovens talentos artísticos a partir do ensino do desenho e da pintura" (CADORI, 2016, p. 95). É possível que a visita de Andersen à escola de Mariano de Lima tenha contribuído para sua decisão de se mudar para Curitiba.

Transferindo-se para a capital em 1903, Andersen conciliava as atividades de artista e professor, passando a lecionar arte em sua escola e em instituições de ensino formal como as escolas: Alemã, de Belas Artes e Indústrias, e o Colégio Paranaense. De sua atuação como professor destaca-se seu método de ensino e como as escolas podem ser interpretadas como espaços de sociabilidade, nos quais Andersen tanto disseminou sua visão de arte, quanto encontrou partícipes de seu desejo de criar uma escola de arte subsidiada pelo governo, pois sua escola particular tinha poucas condições de permanência.

Além das suas aulas no ateliê, Andersen desde o início ensinaria desenho na Escola Alemã, bem como no Colégio Paranaense, do Dr. Marins Alves de Camargo. Em 1909, institui, a convite da direção da Escola de Belas Artes e Indústrias, um curso noturno de desenho, com notável afluência, inclusive de adultos. E é sob incontida alegria que, por volta de 1914, conta a Nestor Vitor já lhe haverem passado pelas mãos, até ali, nada menos de umas três mil crianças⁹, nas escolas onde lhe haviam confiado aquela disciplina (PILOTTO, 1960, p. 18).

Percebe-se nas palavras de Valfrido Pilotto, o destaque para o nome Marins Alves de Camargo, provavelmente por ele ter se tornado senador do Paraná entre os anos de 1928 e 1930.

Em outra experiência de ensino, em 1909, Andersen assume um curso de desenho no período noturno, criado para operários, na Escola de Belas Artes e Indústrias, sob coordenação de D. Maria Aguiar de Lima (ARAUJO, 1976).

⁹ A grande quantidade de crianças que Valfrido Pilotto alega terem tido contato com Andersen pode ser interpretada como parte da estratégia retórica direcionada à construção da memória de Andersen por parte de seus amigos intelectuais.

A criação de um curso noturno de desenho foi excelentemente recebida pelo público e em breve se tornou preciso reduzir a matrícula aos profissionais de ofício e indústria, excluindo-se os 'diletanti'. Assim se conservou um total de 60 alunos, todos operários, entre 14 e 23 anos de idade. Inútil enaltecer os benefícios resultados do ensino do desenho aos operários; mas infelizmente este curso, após 4 anos de funcionamento e de inestimáveis serviços prestados, teve de ser sacrificado diante da remodelação e nova orientação da antiga escola, que passou a profissional feminina, exclusivamente. [...] É de lamentar que uma cidade populosa como Curitiba, com tantos incitamentos e condições para se tornar uma cidade industrial, não possua hoje uma escola pública de desenho, base de toda atividade operária (ANDERSEN, 1917, p. 51).

É possível que fatores como a percepção da quantidade de alunos interessados, a possibilidade de ter uma instituição subsidiada pelo governo e o sentimento de decepção – devido à interrupção de um processo de formação em arte – tenham contribuído para que Andersen aceitasse o convite para criar a Escola Profissional de Artes Aplicadas, cujo projeto será analisado mais adiante.

Para reconstituir o início da rede de sociabilidades de Andersen, foram considerados os amigos estrangeiros, os alunos e seus pais, os colegas professores e as relações estabelecidas nas operações de mecenato (Figura 3). Aparentemente, as pessoas com quem Andersen se relacionava não estariam ligadas à criação da EMBAP. Porém, porém o ideário sobre o papel da arte na sociedade defendido por Andersen se difundiu pela sociedade paranaense. Nesse sentido, a aceitação de sua obra e a formação de artistas locais foi fundamental para a construção de uma arte com que os habitantes se identificassem e para a consolidação da ideia da necessidade de criação de uma escola de arte no Paraná.

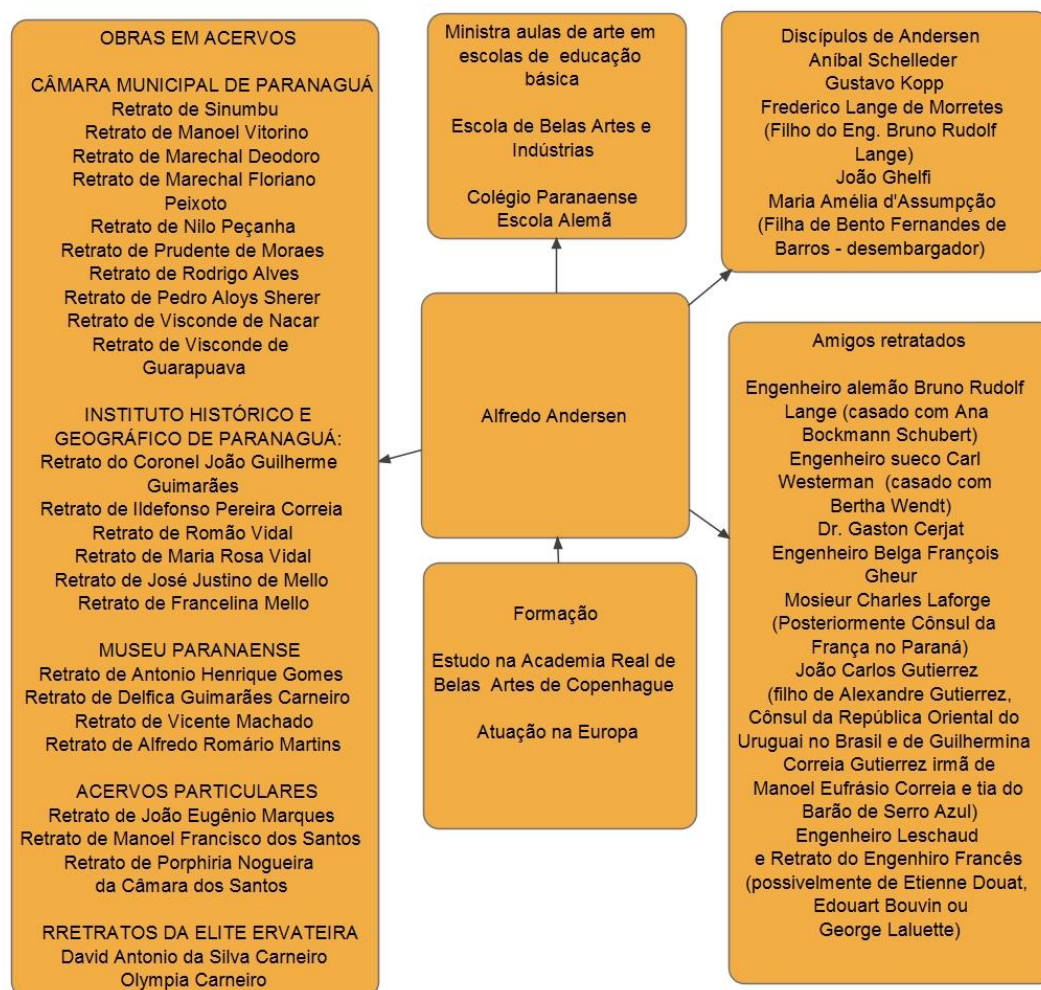


FIGURA 3: REDE DE SOCIABILIDADES DE ALFREDO ANDERSEN ATÉ 1910¹⁰.
 FONTE: IMAGEM CONSTRUÍDA PELO AUTOR

A formação erudita de Andersen se apresentava como capital simbólico legitimado primeiramente por sua passagem pela Academia Real de Belas Artes de Copenhague e pela sua inserção no meio artístico da Noruega. Conforme Bourdieu (2013, p. 105), existe uma estrutura de legitimação de bens simbólicos:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o *campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens)

¹⁰ O recorte temporal de 1910 foi delimitado para demonstrar a formação da rede de sociabilidades de Alfredo Andersen até o momento em que foi convidado a redigir o projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas.

objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais e, de outro, *o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais.

Nesse sentido, a formação de Andersen ganhou significado na relação entre os produtores de bens culturais e o mecenato no Paraná, por meio da aceitação de sua obra entre os participantes da elite política no Estado. Ao produzir os retratos para a Câmara Municipal de Paranaguá, Andersen inseriu sua obra em um local de consagração. Concomitante a isso, ao pintar a galeria dos presidentes, projetou-se por trabalhar com a representação de pessoas ligadas à esfera de poder. Mesmo não conhecendo pessoalmente aqueles representados, a imagem se posicionava como objeto de desejo para pessoas que almejavam uma posição elevada na sociedade.

Andersen produziu retratos da elite política do Paraná por encomenda, não estabelecendo nenhuma relação ideológica com os partidos Liberal ou Conservador. Uma comprovação disso são os retratos por ele pintados de Visconde de Nacar, líder do Partido Conservador, e de Visconde de Guarapuava, integrante do Partido Liberal.

Além dos retratos feitos para o público em geral, muitos encomendados com base em fotografias, havia aqueles que Andersen pintava para seus amigos, estrangeiros em sua maioria, com os quais estabeleceu uma relação de afetividade. De acordo com Corrêa (2011, p. 113), esses retratos "são testemunhos dos laços de amizade que se desenvolvem entre eles, sinal de que essa circularidade de profissionais conformou uma rede de sociabilidades compatível com o grau de qualificação maior desses imigrantes". Nessa rede se encontram as famílias dos engenheiros: Bruno Rudolf Lange, alemão; Carl Westerman, sueco; François Gheur, belga; e João Carlos Gutierrez, filho de Alexandre Gutierrez, Cônsul da República Oriental do Uruguai no Brasil; dos funcionários da linha férrea, Dr. Gaston Cerjat e Monsieur Charles Laforge.

Como parte da rede de sociabilidades cultivada por Andersen, foi considerada a convivência com seus alunos Aníbal Schelleder, Gustavo Kopp, Frederico Lange de Morretes, João Ghelfi, Maria Amélia d'Assumpção, Freyesleben, De Bona, entre outros, os quais se tornaram artistas reconhecidos posteriormente. Mais do que frequentar as aulas de pintura, eles compartilharam ideais artísticos e multiplicaram o desejo de criar uma Escola de Belas Artes. Nessa experiência social, os pais dos

alunos também podem ser contabilizados. Bruno Rudolf Lange e Ana Bockmann Schubert, pais de Lange de Morretes, por exemplo, eram amigos pessoais de Andersen, e compartilhavam o prazer pela arte.

Na Escola de Belas Artes e Indústrias, que mais tarde mudou de nome para Escola Profissional República Argentina, encontra-se no livro ponto de 1932-1933, o nome de Mariana Coelho como Diretora. Trata-se de uma educadora portuguesa que chegou ao Paraná em 1893, um ano após a chegada de Andersen, "[...] onde se firmou como intelectual, feminista e educadora" (BUENO, 2015, p. 29). Nestes dois exemplos, os espaços de ensino formal de arte em que Andersen atuou podem ser entendidos como possíveis âmbitos de interlocução com intelectuais atuantes no período.

Por fim, ao lecionar em escolas formais, Andersen conviveu com colegas intelectuais como Mariana Coelho, na Escola Profissional República Argentina e Marins Alves de Camargo, no Colégio Paranaense. Nesse contexto, ao ministrar suas aulas, ficava atento aos alunos com inclinação para as artes.

1.1.2 A escola de Andersen e a formação de parte dos futuros professores-fundadores da EMBAP

Passaram pela escola de Andersen seis dos treze professores-fundadores¹¹ da área de Artes Plásticas da EMBAP: Estanislau Traple, João Woiski, Lange de Morretes, Oswald Lopes, Theodoro de Bona e Waldemar Curt Freyesleben. Esse dado demonstra o reflexo de sua dedicação ao campo da arte na capital do Paraná. Embora tenha lecionado na escola de Mariano de Lima e em outras instituições, foi em sua escola que Andersen formou uma geração de artistas. Conforme De Bona (1974, p. 87):

O fato porém do aparecimento de Alfredo Andersen no Paraná e ao mesmo tempo a formação de uma elite cultural – que já tinha

¹¹ Os professores-fundadores da área de artes plásticas serão abordados no capítulo 3. O grupo é formado por Arthur Nísio, David Carneiro, Estanislau Traple, Erasmo Pilotto, Lange de Morretes, Guido Viaro, João Turin, João Woiski, José Peon, Oswald Lopes, Osvaldo Pilotto, Theodoro de Bona e Waldemar Curt Freyesleben.

condições de apreciar sua obra quando aqui chegou, prepararam o ambiente, para que com bases sólidas, o Paraná se firmasse artisticamente, entre os melhores do país.

Embora a afirmação de De Bona esteja direcionada para a construção da memória de Andersen no Paraná, e portanto, justificável a ênfase na produção artística do estado como estando entre “as melhores do país”, de acordo com os documentos encontrados, como fotografias, relatos de alunos e notícias de exposições, percebe-se um ambiente que priorizava o debate sobre arte, o aprendizado técnico e sensível e a preparação para a busca de uma linguagem própria. Nesse contexto, parte dos alunos de Andersen conseguiram produzir obras que dialogavam com seus contemporâneos nos demais centros de arte brasileiros.

Para Araújo (1976), a postura didática de Andersen o levou a receber o título de pai da pintura paranaense. A autora comenta ainda que mesmo sem ser um acadêmico¹², Andersen introduz no meio artístico paranaense uma corrente realista-tradicional. “No retrato, explora efeitos de claro-escuro, característica, aliás, bastante comum entre pintores nórdicos. Inclusive como eles, produziu pinturas de gênero” (ARAÚJO, 1976, p. 24). De acordo com Araújo (1974, p. 117), “entre os alunos de Andersen ativos até a década de cinquenta, Estanislau Traple pode ser considerado o melhor retratista e o mais próximo do objetivismo visual¹³ do velho mestre”. Nesse sentido, afirma Justino (1986, p. 70):

Se é possível indicar uma modernidade em Andersen, além das experiências impressionistas, ela está muito mais na sua atividade como mestre. É só lembrar como Andersen percebeu o talento de Languet de Morretes, sentindo-o ameaçado pelo ambiente de então. Querendo-o artista, incentiva-o a estudar na Europa. Outro bom exemplo é Freyesleben, retratista que supera o mestre. Andersen possibilita o crescimento de seus alunos e se a maior qualidade de um mestre é suportar o crescimento dos discípulos, Andersen foi além incentivando-os.

A escola particular de arte criada em 1902 por Alfredo Andersen foi denominada Escola de Belas Artes. Lá, o artista “lecionou Desenho e Pintura e

¹² É provável que o termo “acadêmico” tenha sido usado para remeter ao estilo neoclássico de pintura.

¹³ O termo objetivismo visual foi cunhado por Adalice Araújo e será discutido no tópico 2.3.1.

recebeu seus alunos no mesmo espaço onde fazia seu trabalho de pintor" (ANTONIO, 2001, p. 38). Na primeira década de funcionamento, a instituição já contava com a presença de alunos que se destacaram mais tarde no meio artístico, como: Aníbal Schelleder¹⁴, Frederico Lange de Morretes¹⁵, Gustavo Kopp¹⁶, João Ghelfi¹⁷ e Maria Amélia d'Assumpção¹⁸ (MUSEU, 2006).

Antonio (2001, p. 42), ao analisar a agenda do atelier de Andersen, constatou:

Neste mesmo espaço, na sua Escola de Belas Artes, Andersen atendia seus alunos às terças, quintas e sábados das 6h às 7h:30 conforme anotou em seu caderno [...]. Nesta página, o professor Andersen, registrou mensalmente quanto recebeu, de fevereiro de 1909 a fevereiro de 1912, como pagamento pelas aulas prestadas. No

¹⁴ "Aníbal Schelleder (1891-1927). Pintava paisagens e perspectivas urbanas. Deixou poucos trabalhos, sendo um dos únicos discípulos de Alfredo Andersen a chegar perto do estilo impressionista. Faleceu na Bahia em 1927". (DISCÍPULOS, 2016). Juntamente com Kopp e Ghelfi, formaram o trio dos jovens artistas boêmios do período (ARAÚJO, 1976). De Bona (2001) afirma que Schelleder era parente de Gustavo Kopp, mas não especifica qual o grau de parentesco.

¹⁵ Frederico Lange de Morretes, nasceu em 5 de maio de 1882, no município de Morretes, Paraná. Filho do engenheiro alemão Rudolf Lange e Ana Bockmann Schubert. Lange de Morretes passou primeiramente por aulas de desenho e pintura com Alfredo Andersen, entre 1907 e 1910. Em seguida conseguiu uma bolsa de estudos e entre 1910 e 1913 estudou na Real Academia de Artes Gráficas de Leipzig, na Alemanha, tendo aulas de desenho, pintura, litografia, matemática, anatomia e embriologia. Entre 1915 e 1920 estudou pintura e escultura na Escola Superior de Belas Artes de Munique. Em paralelo, nesse período estudou zoologia. Ainda por este tempo casou-se com a cantora lírica Bertha Bamberger. Em 1920 retorna a Curitiba (SALTURI, 2009b).

¹⁶ Gustavo Kopp nasceu em 15 de dezembro de 1891 em Curitiba. Filho de Frederico Kopp, relojoeiro de profissão, dono da mais importante joalheria e relojoaria de Curitiba do início do século XX. Seguiu a profissão do pai por pouco tempo, tendo estudado relojoaria na Alemanha e trabalhado em Pelotas, Rio Grande do Sul. Estudou com Andersen, porém, sem a aprovação da família. Casado com Cecília Stresser, teve 3 filhos. Trabalhou como desenhista da Prefeitura Municipal (PANORAMA, [19--]; DE BONA, 2001).

¹⁷ João Ghelfi nasceu em 29 de dezembro de 1890 em Curitiba. Entre 1907 e 1911, estudou com Alfredo Andersen. Em 1913, foi para Paris com a esposa e três filhos. Lá frequentou a Academia Cala Rossi e diversos Ateliês-escolas, aperfeiçoando-se em pintura. Ao retornar para Curitiba instalou seu ateliê na Rua Marechal Deodoro. Local que se tornou ponto de encontro de jovens intelectuais e artistas. Faleceu jovem em 28 de agosto de 1925 (SALTURI, 2009 b).

¹⁸ Maria Amélia d'Assumpção nasceu em 1883 em Joinville. Filha do cearense Bento Fernandes de Barros, advogado, escritor, jornalista e desembargador. Maria Amélia d'Assumpção casou-se com 17 anos, mas ficou viúva pouco tempo depois. Morou um tempo no Rio de Janeiro, em 1908 após a morte do pai mudou-se para Curitiba e começou seu aprendizado com Andersen. Em 1920 casou-se com Pamphilo d'Assumpção, jornalista, crítico de arte e posteriormente presidente da ordem dos advogados (PANORAMA, [19--]; DE BONA, 2001).

pé da página anota um total: Sete contos de réis. As aulas de desenho e pintura forneciam a Andersen uma renda mensal quase constante de 200 mil réis. Em 5 de fevereiro de 1909, anotou ter recebido apenas 100 mil réis, enquanto que em setembro recebeu 400 mil réis, o resto leva a crer que a frequência dos alunos era variável de acordo com a época do ano.

Essa oscilação na quantidade de alunos no atelier demonstra a dificuldade de manter em funcionamento a escola. Entretanto, Andersen manteve ativa a escola até o final de sua vida.

A imagem abaixo (Figura 4) mostra dois alunos de Andersen realizando a cópia de modelo vivo, uma das etapas de ensino da Escola de Andersen. O busto de gesso em um pedestal à direita indica uma etapa anterior de aprendizagem, a cópia de modelo de gesso. Conforme Antonio (2001, p. 44) "Era através do estudo exaustivo do modelado da forma que Andersen baseava suas aulas de desenho, que constituíam o estágio inicial de seu curso e preparação para o curso de pintura".

A aluna na imagem é Maria Amélia d'Assunção, a qual dedicava-se principalmente à natureza morta e, segundo relatos, Andersen a considerava como sua principal aluna. (PILOTTO, 1960; ARAÚJO, 1976).



FIGURA 4: MARIA AMÉLIA D'ASSUNÇÃO E JAN WOISKI EM PRÁTICA DE REPRESENTAÇÃO DE MODELO VIVO NO ATELÊ ALFREDO ANDERSEN, DÉCADA DE 1910.
 FONTE: ACERVO DO MUSEU ALFREDO ANDERSEN.

Com base no relato de Theodoro de Bona (2004), é possível perceber que na escola de Andersen os alunos experimentavam diversas técnicas como o desenho à carvão, a pintura do natural a partir de modelos de gesso, a pintura com tinta óleo, o desenho de modelo vivo e orientações sobre a pintura de paisagem que eram produzidas sem a presença do professor. As aulas eram organizadas por técnicas específicas, trabalhadas em uma média de duas vezes por semana.

Valfrido Pilotto, descreveu o clima das aulas na escola particular de Andersen:

Indo às aulas daquele pintor clássico, realista, cioso da *'art pour l'art'*, a juventude de nossa terra topava com um alerta extravasado sob repetido empenho, e que, mais palavras, assim se traduzia: Seja você mesmo! Depois, os alunos iam verificando que, ali, à flor daqueles nervos por vezes ríspidos mas sempre paternais, corriam rastilhos de um grande insatisfeito, de um inamoldável a gêneros, de um devassador ininterrupto (1960, p. 17).

De acordo com Valfrido Pilotto, Andersen mantinha certo rigor nos exercícios de pintura, proporcionando porém aos alunos, a experiência de pintar a partir de várias tendências. “Era um contrapor de estilos diversos, era a evasão do sombrio para os contrastes saudáveis, a superação do antigo, do academicismo, por algo irrequieto sem rótulos de escolas” (PILOTTO, 1960, p. 17).

Silveira Neto em depoimento concedido a Valfrido Pilotto, descreveu suas aulas com Alfredo Andersen:

‘Vinha da contemplação agreste das matas e das águas, e curioso de encontrar-me com Andersen, de quem Augusto Stresser, meu grande amigo e uma alma de pintor dobrada de músico, me havia dado notícia. Ambos passamos a frequentar o atelier do mestre, no curso de desenho’. E nos deixou este flagrante: ‘Moças e rapazes aprendiam com Andersen desenho e pintura, sob método firme, de resultados positivos, descendo, embora, a minúcias que a alguns pareceram depois demasiadas. O desenho perfeito, acabado, num desvendar completo de todos os efeitos que o modelo proporcione, é a sua regra. Desenhar continuamente, educar os olhos na questão dos valores, trabalhar o claro-escuro com a atenção de um japonês, é a base; e não pode falhar’. Voltando-se para o mestre, no início de referências sobre a sua obra: ‘Pelos seus métodos de ensino, revela Alfredo Andersen a solidez do seu preparo técnico; e suas telas, no retrato, na

paisagem, nos quadros de gêneros, nas simples ‘manchas’, comprovam a eficiência de tal preparo, em que assenta uma clara e culta inteligência. Tais assertivas do consagrado poeta de ‘Luar de Inverno’ e ‘Ronda Crepuscular’, partem, também, como se sabe, de um aficionado das artes plásticas. (PILOTTO, 1960, p. 35).

O rigor de Andersen, a continuidade no ato de desenhar, os conhecimentos sobre os valores tonais nas construções de volumes, os efeitos de claro-escuro e as ‘manchas’ como elementos formais, revelam nas afirmações de Silveira Neto como Andersen organizava suas práticas de ensino de arte. Sobre o aproveitamento das aulas, comentou De Bona (2004, p. 20): “Quanto às vantagens para o aluno, eram as de entender seus ensinamentos e seus conselhos através de uma apreciação crítica de seus trabalhos”. Em outro depoimento, De Bona relatou, com um pouco mais de detalhes, a indicação de Ghelfi para iniciar as aulas com Andersen:

No dia seguinte fui à procura de Andersen. Cheguei lá, ele me recebeu muito bem e coisa e tal, mas no momento, disse ele, ‘eu não tenho outros alunos, teria que contratar modelos de novo para recomençar as aulas: Gostaria de recomençar mas no momento não posso. Você vá falar com o Traple, com o Freyesleben, talvez eles voltem para desenhar na escola’. A escola de Andersen já estava funcionando lá na casa da Mateus Leme. Lá trabalhavam o Kopp, o Ghelfi, D. Amélia... fui então à procura do Traple e do Freyesleben, dizendo a eles que o professor Andersen achava que poderiam voltar lá para continuar o trabalho de desenho. O Traple aceitou com satisfação e voltou à escola. Freyesleben também voltou mas nunca desenhava lá. Andersen ensinava a desenhar com carvão, técnica que é mais fácil de realizar apesar de ser uma coisa mais superficial. As aulas eram realizadas de dia, raramente à noite. O Traple foi o sujeito que melhor desenhava por lá. (DE BONA, 1989)

No depoimento de De Bona, novamente há indício da dificuldade em manter alunos no ateliê. Todavia, percebe-se que já existia um fluxo de artistas frequentando o espaço.

De modo semelhante à dificuldade de contratar modelos, se encontravam as possibilidades de aquisição de material didático. “Numa carta a João Ghelfi, um dos seus discípulos, Andersen encomenda diversos materiais de desenho e pintura cuidadosamente especificados como cavaletes, produtos químicos e tintas a óleo” (ANTONIO, 2001, p. 43).

Sobre o ensino de Andersen, afirma Antonio (2001, p. 45), “A rigidez de seu método tinha como objetivo o domínio do desenho através da observação do modelo com base não só na descrição da forma, mas do volume, o que permitia mais tarde a construção do modelo a partir da cor produzida pela luz incidente”.

Entre as décadas de 1910 e 1920, houve um aumento no número de alunos que se tornaram posteriormente artistas. Somam-se aos alunos já abordados: Estanislau Traple¹⁹, Ilka Marques Munhoz, Isolde Hötte Johann, Lydia de Marco, Pretextato Taborda Junior, Theodoro de Bona²⁰, Thorstein Andersen, Waldemar Curt Freyesleben²¹ e Zorah da Silva.

Conforme De Bona (2004), Traple, Freyesleben, Gustavo Kopp, Anibal Schleder, Alceu Chichorro (caricaturista), Rômulo (jornalista), e Ghelfi faziam parte do grupo dos boêmios do período. Bourdieu (1996, p. 72), ao refletir sobre a boemia na sociedade europeia, declara:

O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa.

¹⁹ Estanislau Traple (1898-1958) nasceu em Curitiba, filho de imigrantes, sendo sapateiro a profissão de seu pai. Aprendeu litografia com o alemão Alexandre Pohl e trabalhou como litógrafo na Imprensa Paranaense. Em 1916 estuda com Alfredo Andersen. Em 1925 expõe com Andersen na Associação Comercial de Curitiba. Aos poucos, substitui a profissão de litógrafo pela de artista e professor de desenho. Foi professor de desenho no Instituto de Educação de Florianópolis.

²⁰ Theodoro de Bona, nasceu em Morretes em 1904. Filho do Italiano Antonio de Bona, que se estabeleceu em Curitiba trabalhando em sua oficina de carpintaria, e mais tarde voltando a Morretes, quando conheceu Cezira Bertazzoni, sua segunda esposa e mãe de De Bona (DE BONA, 2004). Foi aluno de Andersen aos 18 anos. Em 1927 foi estudar na Itália, ingressando na Academia de Belas Artes de Veneza. Mora por 10 anos na Itália, e participa do grupo de vanguarda '*Ca pesaro*' (ARAÚJO, 1976).

²¹ Freyesleben nasceu em Curitiba, em 1899. Filho do austro-húngaro José Freyesleben, um abastado comerciante de tecidos, e de romena Sziga Radavanovic. Entre 1907 e 1915 viveu em Istambul na Turquia. Após seu retorno, conheceu o professor de desenho Alfredo Andersen. Entre 1916 e 1921 Freyesleben foi aluno de Alfredo Andersen, em seu ateliê particular (CONTI, 1981). Em 1921 realizou sua primeira exposição individual. Em 1924 passou a atuar na imprensa como crítico de arte, utilizando o pseudônimo de Alfredo Emilio, em homenagem a Andersen (BORGES; FRESSATO, 2008).

De maneira equivalente, os artistas de Curitiba do início do século XX tinham na boemia um espaço despretenso para falar de arte e para tentar construir um estilo de vida de artista. Quando De Bona escreveu o livro “Curitiba – Pequena Montparnasse”, se referiu a um clima de produção artística que tentava se espelhar no campo artístico europeu, sobretudo ao que acontecia na França. Sobre o clima de Montparnasse no final do século XIX, que De Bona usa como metáfora para descrever o contexto Curitibano, o escritor Caracalla (2006) relata:

Montparnasse constitui então para os jovens escritores uma lenda viva à qual associam a lembrança dos poetas desaparecidos, dos pintores vindos do frio, da boêmia altruísta e dos marginais de toda espécie. Para eles, Montparnasse é muito mais que Montparnasse, seu charme tem *una cosa mentale*, sua história é um mito.

Para De Bona, Andersen tinha iniciado a “Montparnasse paranaense”, devido à criação de um ambiente propício para a arte e ao formar esses jovens artistas. Fora tratado como mestre das artes para seus alunos, que faziam questão de serem chamados de “discípulos de Andersen”. Em sua concepção de ensino, as exposições faziam parte do processo de formação artística.



FIGURA 5: PRIMEIRA EXPOSIÇÃO ESTADUAL DE PINTURA EM 1919²².

²² Na figura 5 aparecem, sentados, a partir da esquerda: Maria Luiza Vieira Cavalcanti, Maria Amélia d'Assumpção, Pamphilo de Assumpção, Alfredo Andersen (ao centro), Olga Potucek,

FONTE: TEXTURA: REVISTA PARANAENSE DE ESTUDOS CULTURAIS. CURITIBA, N.1, JAN./JUN. 1981.

Como parte do curso de Andersen, ao finalizá-lo, os alunos participavam das exposições coletivas (figura 5), promovendo um momento de confronto entre artista e espectador.

A imagem acima mostra Andersen e seus alunos na primeira exposição estadual de pintura (Figura 7). A posição de Andersen, ao centro, indica maior importância do mestre em relação aos discípulos. Nas exposições circulavam os familiares, os críticos, os intelectuais e os jornalistas.

A exposição, vista desde então, como um ritual de iniciação, de apreciação e de avaliação das produções artísticas. Como esse tipo de evento atrai muitas pessoas, como familiares, apreciadores e artistas, pode também ser considerada como espaço de sociabilidade. Em relação à existência da escola, a exposição também proporciona benefícios. “Para o curso, a apresentação da produção escolar torna-se um importante instrumento de divulgação do trabalho de Ateliê, propaganda da escola e chamariz de novos alunos” (ANTONIO, 2001, p. 50).

1.2 AS EXPECTATIVAS DE CRIAÇÃO DA ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS

Mesmo possuindo uma escola particular, Andersen dedicou seu tempo para trabalhar em projetos de escolas de arte subsidiadas pelo governo. Nesse sentido, seu primeiro projeto tratava de um ensino voltado para as artes aplicadas.

1.2.1 O projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas

O projeto de Alfredo Andersen para a Escola Profissional de Artes Aplicadas, de 1912, foi uma das tentativas de criar uma Escola de Arte a ser mantida pelo governo. É possível compreender tal iniciativa, como decorrente de um diálogo com

Francisca Linsmeyer e Nezinha Branco. Em pé, na mesma ordem: Gustavo Kopp, Alexandre Pohl, Frederico Kirchgassner, Waldemar Curt Freyesleben, Anibal Schleder e Thorstein Andersen.

os processos de modernização que aconteciam no Paraná desde o final do século XIX, como a construção da estrada de ferro, da estrada da Graciosa, a difusão da luz elétrica e o aumento da exportação de erva-mate no porto de Paranaguá.

Embora em consonância com o restante do país, o Paraná apresentava algumas características próprias. Conforme Corrêa (2006, p. 40):

O final do século XIX foi um período de muitas inovações no Paraná, a maioria financiadas pela burguesia ervateira, que manifestava desejos de modernização, ideais de civilidade e sonhos de progresso, reflexo da importação de ideias europeias.

A autora apresenta ainda, como parte da modernização no Paraná, a criação de instituições que deram suporte cultural às elites, como a Biblioteca Pública, em 1859; o Teatro São Theodoro, em 1874; o Museu Paranaense, em 1876; sociedades artísticas e clubes literários. Nesse processo, os grupos dominantes permanecem no poder. Conforme Oliveira (2001, p. 68-69):

A diferença entre o processo da transformação burguesa acontecido no Paraná e em São Paulo durante o Segundo Império e a República Velha reside na diferença da economia política da erva-mate e do café. Em que pese o grande contraste quantitativo da produção e renda do complexo cafeeiro em relação ao do mate, um aspecto é fundamental: a economia da erva-mate não possuía no Paraná a esfera da lavoura e conheceu um intenso processo de revolução industrial setorial na década de 1870 e 1880. [...]. Daí resulta que a burguesia industrial-exportadora da erva-mate preserva a sua posição hegemônica e tradicional no Paraná do início do século XX, o que significa um padrão de continuidade social e um círculo social mais fechado ao ingresso de imigrantes na política e nos aparelhos de Estado durante boa parte do século XX. [...] No Paraná, as famílias tradicionais e históricas participam e promovem aspectos fundamentais no processo de modernização e industrialização regional. Com isso a continuidade da classe dominante vinda do período colonial será muito mais substancial.

O processo de modernização no Paraná iniciou-se durante o Império e teve continuidade na República. "A fácil vitória do golpe republicano e a aceitação da nova situação política deveram-se ao velho centralismo monárquico, tão criticado pelos republicanos, mas que em 15 de novembro foi utilizado pelos novos donos do poder"

(OLIVEIRA, 2001, p. 227). Conforme o autor, como parte das mudanças, surgiu uma política econômica centrada nas condições de mercado.

Semelhante aos ideais de Mariano de Lima, a primeira estratégia de Andersen foi desenvolver um projeto de currículo moderno que se pautasse na relação entre arte e indústria. Para Antônio (2007, p. 139):

O ensino da arte era predominantemente dirigido ao público feminino, confundido, quase sempre, com atividades artesanais domésticas. A concepção de ensino da arte praticada por Andersen, e, antes dele, Antonio Mariano de Lima, procurava inserir o ensino das artes aplicadas numa sociedade ainda não preparada para considerar a arte como uma atividade utilitária.

Em depoimento concedido a Valfrido Pilotto, quando este era diretor da revista *A Cruzada*²³, Andersen relatou suas ações no meio cultural após sua mudança para Curitiba:

Fiz parte da comitiva do presidente²⁴ Xavier da Silva, para inaugurar a nova estrada de rodagem de Prudentópolis a Guarapuava. A pedido do meu amigo João Eugênio Marques, de saudosa memória, aceitei uns alunos. Fiz exposição dos meus trabalhos no salão da Associação Curitibana dos empregados do Comércio e, mais tarde, expus quadros na Exposição do Cinquentenário do Estado. Mais tarde fiz uma exposição num dos salões do Museu Paranaense, onde eu vendi alguns quadros e entre eles, dois ao Dr. Vicente Machado²⁵. Naquela

²³ A revista 'A Cruzada', foi uma revista católica criada na segunda metade da década de 1920 (CAMPOS, 2011).

²⁴ Devido a uma série de mudanças ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX, os títulos de presidente e de governador, relativos ao responsável pelo Estado, foram sucessivamente alternados. Durante o império utilizou-se a denominação presidente. Na mudança para República, durante o governo provisório, foi adotada a denominação governador. Com a constituição estadual de 1881 retoma-se a expressão de presidente e no ano seguinte altera-se a constituição estadual e adota-se o tratamento de governador. Em 1905, com a emenda à Constituição retoma-se a denominação presidente. Porém, na constituição federal de 1934 adota-se definitivamente o título de governador (CARNEIRO; VARGAS, 1994, p. 77).

²⁵ Vicente Machado da Silva Lima nasceu em Castro em 1860. Filho do capitão José Machado da Silva Lima e de Anna Guilhermina Laynes Pinheiro, por sua vez filha de Vicente Ferrer Pinheiro, comerciante e um dos principais homens da vila de Paranaguá. Vicente Machado formou-se em direito em São Paulo em 1881. Era abolicionista. Descendente de Mateus Leme e de Baltazar Carrasco dos Reis. Pelo lado materno, era descendente do Capitão-Mor João Francisco Laynes, grande proprietário em Porto de Cima e em Piraquara (OLIVEIRA, 2001, p. 241).

ocasião expus o retrato do Dr. Gutierrez, recebi a encomenda de um retrato do Dr. Vicente Machado, pela colônia Síria daqui. Mais tarde recebi outra encomenda do Presidente Vicente Machado, retrato que se encontra no Museu Paranaense, em muito deplorável estado, devido à umidade e falta de quem o cuide (ANDERSEN, [19--]).

Em seu depoimento fica evidente a importância que Andersen dava às relações sociais com a elite política, ressaltando nomes de ilustres ligados ao Estado, como Vicente Machado (Figura 6), para o qual realizou sua pintura de retrato.



FIGURA 6: ALFREDO ANDERSEN. **RETRATO DE VICENTE MACHADO**. 1906.

FONTE: <[HTTP://WWW.AMIGOSDEALFREDOANDERSEN.COM.BR/PROJECT/OBRAS-DO-AUTOR/RETRATO-DO-DR-VICENTE-MACHADO/](http://www.amigosdealfredoandersen.com.br/project/obras-do-autor/retrato-do-dr-vicente-machado/)>. ACESSO EM 16/09/2017.

Em suas estratégias, os capitais cultural, simbólico e social, eram colocados em jogo a todo o momento como parte das questões que merecem realce no campo das artes plásticas.

O depoimento de Andersen apresentado acima serviu como introdução para explicar a maneira como lhe foi solicitado o projeto da Escola de Artes²⁶. Conta o artista que certo dia, em conversa com Vicente Machado, lhe confessa o desejo de voltar para Noruega, e afirma estar pronto para partir. Entretanto, Vicente Machado tenta persuadi-lo dizendo: “Não faça isso Sr. Alfredo. Eu preciso do senhor aqui, para me ajudar a educar meu povo. Eu lhe farei a Escola de Belas Artes, e eu lhe garanto que o senhor nunca terá razão de se arrepender de ter ficado aqui” (ANDERSEN, [19--], p. 44). Diante dessa promessa o pintor norueguês resolveu continuar em Curitiba. Porém, poucos dias depois Vicente Machado “suspendeu a subvenção para o Conservatório de Belas Artes²⁷ e diminuiu o auxílio para a Escola de Belas Artes” (ANDERSEN, [19--], p. 44). Mesmo com o corte de verbas, Andersen mantinha a esperança de criação da escola de arte. O fato de Vicente Machado conceder subsídios às escolas de arte do período, demonstra uma atenção do Estado à área da cultura, o que pode também, ter alimentado as esperanças do pintor sobre ampliar essa relação e conseguir um apoio integral em seus projetos.

Vicente Machado foi um político muito habilidoso que havia passado pelo Partido Liberal, mas no início da República se aproximou do comendador Ildefonso Pereira Correia, o Barão de Serro Azul, do Partido Conservador, para tentar formar um partido único. Em 1891 “com a reorganização dos partidos, boa parte do antigo Partido Liberal forma uma nova União Republicana [...]” (OLIVEIRA, 2001, p. 237). Já alguns conservadores junto a republicanos formaram o Partido Republicano Federal. Vicente Machado governou nos anos 1893 e 1894 e entre 1904 e 1907 (CARNEIRO; VARGAS, 1994, p. 107).

Nesse contexto, em 1907, enquanto Andersen aguardava a criação da escola de arte, recebeu a notícia da morte de Vicente Machado. Em depoimento posterior Alfredo Andersen se posicionava como admirador de Vicente Machado e assumira o

²⁶ Não foram encontradas fontes que especificassem o projeto da Escola de Belas Artes até o momento.

²⁷ “Em 22 de outubro de 1894 foi inaugurado oficialmente o Conservatório de Belas Artes, instituição fundada por Paulo Ildefonso. No entanto, a escola já havia sido criada há dois anos, em 1892” (SANTANA, 2004, p. 78).

discurso de dar continuidade ao propósito de ‘ajudar a educar o povo’ (ANDERSEN, [19--]). Diante disso, Andersen continuou tentando aprovar seu projeto. A segunda estratégia de Andersen foi tentar criar uma escola técnica primária junto com o apoio de Alencar Guimarães, que assumiu o governo em 1908. Entretanto, não obteve êxito. Quatro anos depois insistiu na ideia da criação da escola de arte, agora com o presidente Carlos Cavalcanti, em 1912.

Ao Dr. Alencar Guimarães, que, como presidente do Congresso, tomou a Presidência interina depois da destituição do Dr. João Cândido, entreguei um projeto para uma Escola Técnica Primária²⁸. O Dr. Alencar deu o projeto ao Dr. João Parneta, para fazer um conjunto com a Escola de Comércio. O projeto perdeu-se e não se fala mais nisso. Dr. Carlos Cavalcanti entrou no governo com uma promessa, feita a mim, de auxiliar a minha Escola. Em 1912, o seu governo pediu-me para elaborar um projeto para Escola Profissional de Arte Aplicada, com o respectivo orçamento (ANDERSEN, [19--], p. 44).

Andersen vislumbrou uma escola que pudesse oferecer um currículo que estabelecesse a relação entre artes e indústrias, nos moldes de movimentos que aconteceram na Inglaterra, na França e na Alemanha, no século XIX. Nesse sentido, expressa Andersen (1917, p. 52):

Sabemos que a Alemanha era há 40 anos um Estado agricultor e pelo desenho se fez um Estado industrial. Sabe-se também que o seu ‘debu’ na Exposição Industrial de Chicago foi um fiasco. Barato e ruim, assim definiram a Alemanha industrial naquele certame. Ainda nesse tempo pouco remoto a Inglaterra e a França a sobrepujaram, porque ao ensino de desenho, nestes dois países, se tinha ligado um interesse especial. A Alemanha compreendeu: estudou os métodos do ensino de desenho na Inglaterra, onde cada escola empregava um método de conformidade com o entendimento de seus ilustres professores. Reconheceu até que alto grau se tinha elevado nas escolas inglesas o ensino do desenho e fez também as suas pesquisas em França, no Japão e na América do Norte, apercebendo-se então da grandeza sem par desse problema que a sua ânsia de progresso não tinha ainda resolvido e orientado no sentido das artes aplicadas. Preparou, pois, a Alemanha o seu grandioso plano de ensino de desenho, tendo por objetivo uma educação em harmonia com o indivíduo. Daí nasceram a arte e as suas indústrias modernas – quer dizer – o seu imenso progresso nesses dois ramos da conquista

²⁸ Não foram encontradas fontes que especificassem este projeto da Escola Técnica Primária até o momento.

humana. Já vê que não preciso insistir na importância do desenho como ator de progresso industrial e até mesmo moral.

O argumento de Andersen se concentrara principalmente nas Exposições Universais. Tais eventos tinham por objetivo apresentar ao grande público os avanços industriais e, de maneira subjetiva, enaltecer a ideia de progresso, muito difundida na modernidade. Em 1883, Barbosa se valera de argumentos semelhantes ao propor a 'Reforma do Ensino Primário'. No documento, ele enfatizou a necessidade de investimento no ensino do desenho para melhorar a qualidade dos produtos industriais. Como parte da justificativa, destacou os objetivos das exposições internacionais:

A de Paris, em 1867, teve por um de seus fins principais estimular, e uniformizar, na França, a educação artístico-industrial. Da de Viena, em 1873, o intuito preponderante foi incitar o povo austríaco, apresentando-lhe os resultados extraordinários da educação industrial no seio das outras nações, a encetar a mesma vereda, assentando em amplas bases, na instrução de todas as classes, o desenho e a arte aplicada como fator de primeira ordem na obra do engrandecimento do país (BARBOSA, 1946, p. 106-107).

Na sequência, o autor apresentou esforços semelhantes em relação à valorização da arte em países como os Estados Unidos, a China e o Japão. Dentre os teóricos citados, que defendem os benefícios do ensino do desenho para melhorias na indústria, destacam-se: Mr. Philbrick, superintendente escolar no Estado de Massachusetts, Pestalozzi, Bail, professor do Yale College, e Walter Smith, organizador do ensino geral do desenho em Massachusetts. Para Rui Barbosa, o Brasil deveria seguir o exemplo dos países que implantaram o desenho geométrico e artístico desde os primeiros anos da instrução popular até o ensino em escolas de artes aplicadas.

O projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas de Andersen se alinhava com as proposições de Rui Barbosa para a educação nacional no final do século XIX. Também guardava estreitas relações com a experiência da Escola de Belas Artes e

Indústrias do Paraná e com o movimento de valorização do ensino do desenho²⁹. Conforme Antonio (2007, p. 134):

Em seus depoimentos, o artista refere-se diversas vezes, ao ensino do desenho como algo útil e necessário à indústria. Mais do que isso, Andersen propagava o poder que teria o desenho para alterar o destino das sociedades por meio do desenvolvimento industrial.

O projeto de Andersen, publicado na revista *Pátria & Lar*³⁰, apresentava uma justificativa teórica de maneira clara, aproximada dos argumentos utilizados por Rui Barbosa, seguida das disciplinas, dos custos e da estrutura física necessária. De início, Andersen alegou:

Como artes aplicadas entende-se a introdução da arte na indústria e nos ofícios, que produzem os objectos de uso quotidiano. As profissões de artes applicadas fornecem, por conseguinte, produtos práticos, aperfeiçoados e ennobrecidos pela arte. A tendência espiritual que levou os povos ás artes applicadas é antiqüíssima, tão antiga como os primeiros vestígios de cultura, como demonstram as decorações dos fragmentos da idade do bronze, as produções textis dos povos selvagens, a ornamentação primitiva dos primeiros produtores cerâmicos, etc. (ANDERSEN, 1912, p. 95).

Sua justificativa é compatível aos argumentos usados na Europa em defesa da criação das primeiras escolas de artes e ofícios. Conforme Pevsner (2005), em diversos países da Europa entre os séculos XVIII e XIX, a arte passa a ser considerada primordial para ajudar a melhorar a qualidade dos produtos artesanais e industriais. Assim, valorizando o ensino do desenho em diversas especialidades.

Tanto na citação acima quanto no argumento de Andersen percebe-se a defesa dos benefícios da arte para a produção comercial e a alegação de que o desenho deveria ser aprimorado e utilizado como parte do processo de produção nas indústrias. Partindo de princípios semelhantes, Andersen aponta para o desenvolvimento na Europa:

²⁹ O movimento de valorização do ensino do desenho foi difundido em diversos países em processo de modernização, como Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, no século XIX.

³⁰ A revista '*Pátria & Lar*' fundada por Dario Veloso, dedicada a estudos de sociologia, teve publicações entre 1912 e 1913 em Curitiba (DARIO, 2014).

Na primeira metade do século XIX, com a introdução das máquinas e da grande indústria, os ofícios perderam a conexão com as artes, em muitos países quase por completo. Só na segunda metade do século XIX as Nações cultas europeias compreenderam que deviam sistematicamente intervir para uma renascença da aplicação da arte aos ofícios. Começaram, então, a fundar Museus e Escolas profissionais de artes aplicadas. Hoje, estas Escolas chegaram a um alto grau de aperfeiçoamento e seus resultados se reflectem na florescência actual dos ofícios artísticos (ANDERSEN, 1912, p. 95)³¹.

Andersen (1912), argumentou em favor do desenvolvimento de profissões como: decoração, pintura de casas e artes gráficas. Nesse sentido, seria necessário desenvolver o senso estético para dar um cunho artístico às produções dos alunos. Em seu discurso, a função da escola seria contribuir com a estética para que a produção comercial do Paraná pudesse competir com os países estrangeiros. Sobre as atividades comerciais e industriais no Paraná da década de 1910, Magalhães (1972) afirma que o estado ocupava o 5º lugar no setor industrial no Brasil, produzindo erva-mate, madeira, carpintaria, fósforos e tecelagem.

Havia também fábricas de sabão, velas, vidros, barricas e estabelecimentos manufatureiros de calçados, chapéus e a fabricação de queijos. Divididos entre os elementos locais e as várias etnias presentes nas cidades paranaenses, as indústrias espelhavam a nova hierarquia socioeconômica: brasileiros e imigrantes disputavam a área nobre da madeira, do mate e dos cereais; os alemães predominavam nas bebidas, nas fundições, nos móveis, couros, vestuários; e estavam, de resto, presentes na maioria das atividades fabris; italianos e poloneses concorriam na área de alimentos (TRINDADE; ANDREAZZA, 2001, p. 86).

A Escola Profissional de Artes Aplicadas de Andersen poderia ajudar em diversas etapas da indústria paranaense. Segundo o próprio Andersen, o desenho poderia ser visto como 'remodelador da sociedade' (ANTÔNIO, 2007). De acordo com essa concepção de desenho, o programa da escola fora projetado para conter seis semestres, estando o desenho presente em diversas modalidades:

1º Semestre Curso Preparatório Ensino de Geometria (Planimetria)	2º Semestre Ensino de Geometria (Stereometria) Ensino de desenho a mão livre (modelo de gesso)
--	---

³¹ Nas citações dos documentos deste período foram respeitadas as grafias originais.

Exercícios de desenho linear (com instrumentos) Ensino de desenho a mão livre (elementar) Ensino de Projeções normaes.	Ensino de desenho a mão livre (naturaes, plantas, etc) Ensino de Projeções normaes e isométricas Ensino de Perspectiva Ensino de modelagem (cópia de modelos) Ensino de História dos ofícios artísticos Ensino de Estylos
3º Semestre Ensino de desenho a mão livre (modelo vivo, cabeça) Ensino de desenho a mão livre (naturaes, plantas, etc) Ensino de desenho a mão livre (estylisação de formas naturaes) Ensino de Perspectiva Ensino de modelagem (segundo modelos naturaes) Ensino de Pintura (segundo modelos decorativos) Ensino de História dos ofícios artísticos	4º Semestre Ensino de desenho a mão livre (modelo vivo, torso) Ensino de desenho a mão livre (naturaes, plantas, etc) Ensino de desenho de ornato Ensino de modelagem Ensino de modelagem (projectos) Ensino de Pintura (segundo formas mortas e decorativas) Ensino de Harmonia de cores Ensino de desenho profissional (projectos) Ensino de Estylos Ensino de Anatomia
5º Semestre Ensino de desenho a mão livre (modelo vivo, corpo inteiro de homem e animal) Ensino de desenho a mão livre (estylisação) Ensino de desenho a mão livre (croquis) Ensino de modelagem (modelo vivo, corpo inteiro de homem e animal) Ensino de Estylisação Ensino de modelagem (projectos) Ensino de Pintura (projectos) Ensino de desenho profissional (projectos) Ensino de Estylos Ensino de Anatomia	6º Semestre Curso de mestre Projetos independentes em todas as profissões

QUADRO 1: GRADE CURRICULAR DA ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS.
FONTE: ANDERSEN, ALFREDO. PROJECTO DE UMA "ESCOLA PROFISSIONAL DE ARTES APLICADAS". REVISTA PÁTRIA E LAR, CURITIBA, JUN. 1912. P. 95 - 99. ACERVO DO CENTRO DE PESQUISA DO MUSEU ALFREDO ANDERSEN.

A etapa do curso preparatório supriria defasagens de ensino e promoveria um nivelamento da turma. Nas etapas de ensino percebe-se um avanço no domínio da forma, saindo da cópia dos modelos de gesso, passando pelos desenhos de modelo vivo, até os projetos independentes do último semestre. No currículo, era a prática o fator preponderante.

O projeto de escola de Andersen previa custos administrativos e de estrutura física, dividindo o valor entre uma contribuição do Estado e mensalidades para os alunos, possivelmente baseado na experiência administrativa da escola de Mariano de Lima. Andersen previu ainda despesas com materiais didáticos como modelos em gesso, modelos para pintura e modelos para as diversas profissões, bem como uma biblioteca. O planejamento constava de uma instalação gradual, avançando na

medida em que houvesse alunos para as etapas avançadas. O projeto foi aceito por Carlos Cavalcanti. Porém, ele decidiu criar uma lei para proteger a escola de possíveis cortes em governos futuros. Diante dessa decisão, e de acordo com os trâmites e articulações que uma lei necessita para ser aprovada, esse projeto nunca entrou em pauta para a votação (ANDERSEN, 1912; 1917).

Provavelmente, algumas realizações de Cavalcanti alimentaram as esperanças de Andersen, como a criação do Corpo de Bombeiros, em 1912 (CARNEIRO; VARGAS, 1994; FERREIRA FILHO, 1969).

Nestor Victor ao publicar um texto sobre a exposição de Andersen, dedicou um parágrafo ao projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas:

Uma das ideias que mais acaricia o Sr. Andersen é a criação de uma escola de artes aplicadas, cuja utilidade pudera ser, de fato, verdadeiramente inapreciável no nosso atual estado de cultura. Foi por esse meio, isto é, difundindo conhecimentos básicos e práticos do desenho, que os professores ingleses conseguiram revolucionar o seu país, no que respeita ao gosto pelas belas artes. Só depois que se tenham artífices perfeitos é que é natural surgir, desenvolver-se e alimentar-se a grande arte. Isto não quer dizer que ao mesmo tempo não se ensinem os princípios superiores a um número mais reduzido de alunos, quando se possam preparar convenientemente para aproveitá-los. É o que tem feito o competente e devotado professor em Curitiba. Dois de seus antigos discípulos estudam atualmente na Europa e ora conta ele oito novos alunos, cujo aproveitamento se pode apreciar visitando a presente exposição (VICTOR, *A Tribuna de Curitiba*, 1914, p. 78-79).

Alguns anos depois da publicação dessa matéria, com estratégia semelhante, Romário Martins publicou no jornal 'A Razão', no Rio de Janeiro, um texto sobre a vida e a obra de Andersen, seguido de suas intenções para o projeto de artes aplicadas:

O seu radioso sonho de hoje é criar em nosso meio uma escola profissional de desenho para habilitação das nossas indústrias e ao serviço, por conseguinte, do nosso progresso artístico. Entretanto, os dias se passam, imprevidentes e iguais, e somente a sua voz de convicto se ergue para pregar a renascença da estética industrial, a exemplo dos grandiosos resultados obtidos no mundo culto, com as escolas profissionais de artes aplicadas, fundamento de todo o progresso das civilizações modernas (Martins, 1917, *apud*, Pilotto, 1960, p. 70).

Em seguida, Romário Martins argumentou que o custo de tal empreendimento seria mínimo, em relação ao benefício que ofereceria para a indústria e para a economia do Paraná. Em suas alegações, o autor retoma a justificativa da necessidade de estreitar os laços entre arte e indústria, evocando a crença no "progresso", tão enaltecida por adeptos da modernidade. Martins³² foi um intelectual republicano, que transitou entre o jornalismo, a política e a cultura (CAMARGO, 2007; BELTRAMI, 2002). Baseado em sua atuação intelectual, percebe-se a valorização da arte como parte do avanço da modernização no estado.

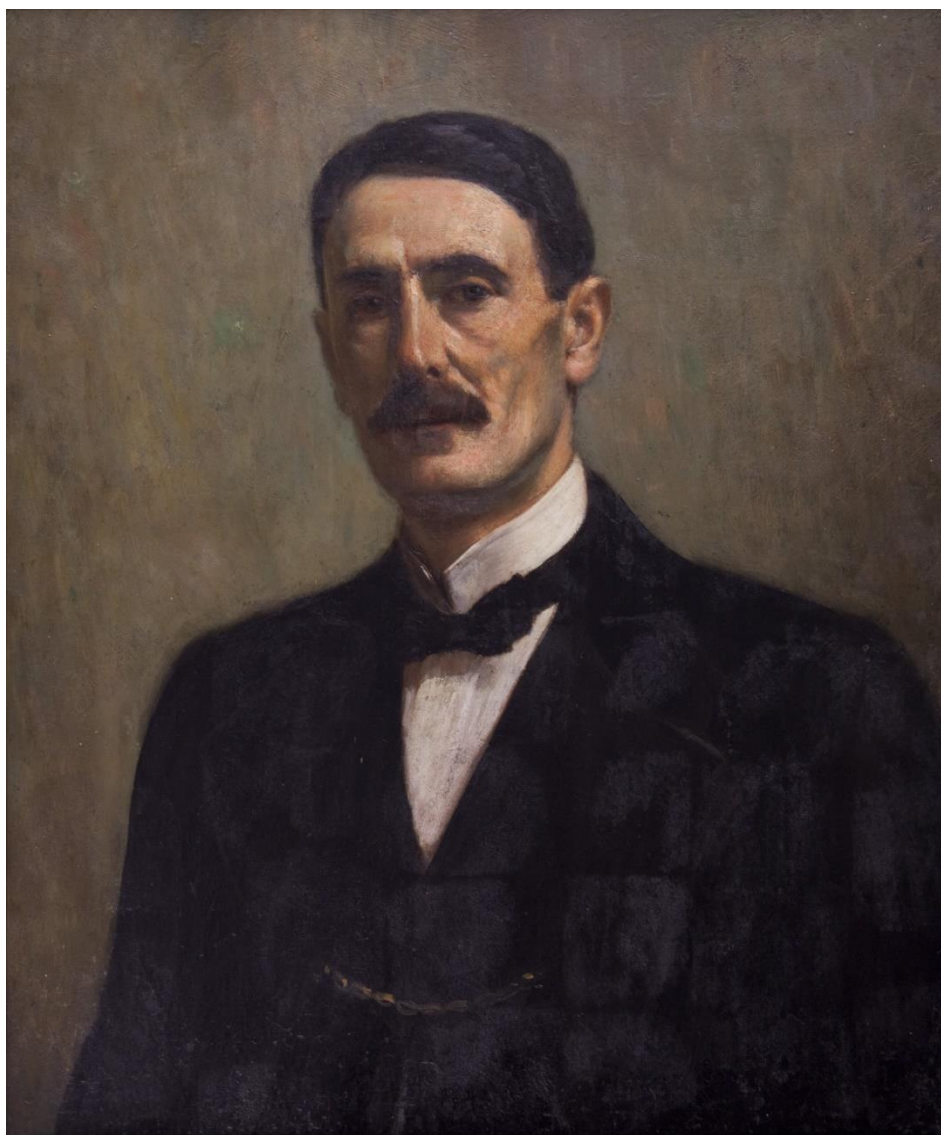


FIGURA 7: ALFREDO ANDERSEN. **RETRATO DE ROMÁRIO MARTINS.**

FONTE: [HTTP://WWW.AEN.PR.GOV.BR/MODULES/NOTICIAS/ARTICLE.PHP?STORYID=90914](http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=90914). ACESSO EM 15/12/2017.

³² Romário Martins foi um dos criadores do Paranismo, em uma tentativa de forjar uma identidade para o Paraná.

Conforme Oliveira (2001), Romário Martins (figura 7), por meio de seu casamento, estava ligado à linhagem das tradicionais famílias do Paraná. Agostinho Ermelino de Leão e Francisco Negrão, também descendentes de famílias influentes, somados a Romário Martins, compõem o grupo que iniciou a disseminação do movimento paranista. Andersen se aproximou do Paranismo ao participar da revista “Ilustração Paranaense”, embora não tenham sido encontrado indícios de seu comprometimento com tal ideal.

Em relação à produção artística de Andersen entre as décadas de 1910 e 1920, os retratos continuaram figurando um objeto de desejo e prestígio entre a elite do Paraná. Nesse sentido, Andersen pintou os retratos de: Vicente Machado da Silva Lima, 1906; Marechal Hermes da Fonseca, em 1911; Rita Guimarães Gomes, em 1912; Generoso Marques dos Santos, 1912; Affonso Alves de Camargo, 1912; Nestor Victor dos Santos, 1912; Comendador Manoel Ricardo Carneiro, 1918; José Cândido de Andrade Muricy, 1919; David Carneiro, [19--]; Romário Martins, [19--]; Moysés Marcondes de Oliveira Sá, [19--]; Coronel Alcidez Munhoz, [19--]. Conforme Durand (2009), os retratos garantiam o sustento dos pintores na virada do século XIX para o século XX, embora já se sentissem ameaçados pela presença da fotografia nas principais cidades do Brasil. No entanto, para Corrêa (2011), Andersen soube conciliar a fotografia com a pintura, utilizando-a como referência para pintar retratos e paisagens.

Voltando ao projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas, o mesmo acabou não logrando aprovação. Todavia, as publicações em periódicos por parte de Nestor Victor em 1914 e Romário Martins em 1917, indicam reflexos da persistência de Andersen durante os cinco anos posteriores. Embora Alfredo Andersen tenha ampliado suas relações sociais, contando com um número maior alunos, com uma abrangência maior de sua produção artística e com certa visibilidade em jornais diários, ainda não havia obtido, naquele momento, capital social suficiente para criar a Escola Profissional de Artes e Ofícios.

1.2.2 Aprovada a criação da “Academia de Belas Artes do Paraná”

Em 1915, Andersen mudou seu ateliê/escola para a Rua Matheus Leme. Como parte do processo de aprendizagem, os alunos desenhavam a partir de bustos de gesso e de modelo vivo. Para as aulas com modelo vivo, por exemplo, era necessário um número mínimo de alunos, pois do contrário seria inviável pagar o modelo. Embora tenha continuado a ministrar as aulas e a receber encomendas de obras, teve muita dificuldade em manter a escola, o que fez com que continuasse pleiteando subsídios do governo. Andersen comentou essa situação em depoimento concedido a Pilotto:

Só o Dr. Affonso Camargo³³, no seu primeiro governo, pensava na instrução da arte, e de ajudar-me. Mas, aqui também entram as intrigas de um mau patriota, e somente no último ano de seu governo, o Dr. Affonso me comunicou que ele me daria uma subvenção para minha Escola. Este auxíliozinho foi-me dado aproveitar um ano, porque o primeiro ato do Dr. Munhoz da Rocha, que sucedia a Affonso, foi cortar o auxílio, por questão de economia! Dias depois do decreto, aumentou ele o ordenado do seu parente, comandante da Polícia, com o dobro do que ele tirou da minha Escola (ANDERSEN, [19--], 1995, p. 45).

Uma escola de arte mantida pelo governo seria a solução ideal para dar garantia de continuidade no ensino de arte no Paraná, ao mesmo tempo, resolveria um problema pessoal de subsistência de Alfredo Andersen. Todavia, a política no Paraná, durante a primeira república, passava por uma série de transformações, ocasionando muita instabilidade.

Sugere Oliveira (2001), que a República Velha no Paraná seja dividida em quatro fases: 1ª) a implantação republicana de 1889 a 1894, marcada por governos provisórios, pela Revolução Federativa e pela reorganização dos partidos; 2ª) a consolidação do regime de 1894 a 1908, com a derrota da Revolução Federalista e o retorno de Vicente Machado, restabelecendo o governo anterior; 3ª) a coligação de 1908, resultando na criação de um único partido, o Partido Republicano Paranaense.

³³ Affonso Alves de Camargo nasceu em Guarapuava em 1873. Filho de Pedro Alves da Rocha Loures e Francisca de Camargo Loures. Affonso Camargo casou-se com Etelvina Rebelo, filha do coronel José Pinto Rebelo, descendente de famílias tradicionais. Formado em direito em São Paulo em 1894. Descendente de Mateus Leme e de Baltazar Carrasco dos Reis (OLIVEIRA, 2001; CARNEIRO e VARGAS, 1994).

Essa fase se encerra no governo de Carlos Cavalcanti de Albuquerque³⁴; 4ª) o rodízio de 1916 a 1930, de Afonso Alves de Camargo (1916-1920 e 1928-1930) e Caetano Munhoz da Rocha (1920-1924 e 1924-1928), marcado pela concentração de poder na mão de dois políticos, ambos do Partido Republicano.

Em 1919, Afonso Camargo indicou Caetano Munhoz da Rocha como seu substituto para Presidência do Paraná, o que ocasionou uma dissidência no partido. Sobre os dois mandatos de Afonso Camargo, afirmam Carneiro e Vargas (1996, p. 161):

Seus períodos governamentais foram agitados, não só pelas tensões provocadas pela Primeira Guerra Mundial, quanto pela crise da erva-mate, que aniquilou as finanças do Estado, acrescido do "Crack" da bolsa de Nova Iorque. Com essas repercussões, o funcionalismo viu atrasarem seus vencimentos e a economia estadual diluir-se.

Ainda que com dificuldades decorrentes dos fatores acima citados, em seus dois mandatos se destacam: A ligação rodoviária Curitiba-Foz do Iguaçu, a construção do ramal ferroviário de Jaguariaíva e Jacarezinho, a preocupação com o Porto de Paranaguá e melhorias na educação (CARNEIRO E VARGAS, 1996).

Em 1927, Andersen viajou para o Rio de Janeiro, e lá um amigo seu insistiu para que fosse à Noruega, chegando até a oferecer um empréstimo para tal viagem. Dias depois Afonso Camargo, sabendo das intenções de Andersen, o chamou para uma conversa. No encontro, perguntou se Andersen pretendia ficar na Noruega. De pronto afirmou tal possibilidade.

Preocupado, Afonso Camargo solicitou seu retorno, prometendo a criação da Escola de Belas Artes e lhe garantindo a direção da Instituição. Prometeu também em uma comenda, a tarefa de pintar uma Galeria dos Presidentes, provavelmente como um atrativo a mais para convencer Andersen a não deixar o Paraná definitivamente. Andersen foi a Europa e passou um ano por lá. Conforme o que foi acordado, cumpriu sua palavra e retornou ao Paraná. Para sua surpresa, encontrou a Escola aprovada

³⁴ Carlos Cavalcanti de Albuquerque nasceu no Rio de Janeiro em 1864. Filho do Major Inocêncio José Cavalcanti de Albuquerque, morto na Guerra do Paraguai. Estudou na escola de cadetes de Porto Alegre e na escola da Praia Vermelha. Casou-se com Francisca, irmã de Caetano Munhoz da Rocha. Seu filho casou-se com a filha de Vicente Machado (OLIVEIRA, 2001, p. 242). O governo de Carlos Cavalcanti foi marcado pela crise social do Contestado.

no Congresso, por meio da Lei nº 2.643, sancionada em 10 de abril de 1929 (ANDERSEN, [19--], 1995).

Lei nº 2643 de 10 de abril de 1929. O Congresso Legislativo do Estado do Paraná decretou e eu sanciono a lei seguinte: Art. 1º - Fica o Poder Executivo autorizado criar a Academia de Bellas Artes e o Conservatório de Musica, abrindo para isso os necessários créditos. Art. 2º - Revogam-se as disposições em contrario. A Secretaria d'Estado dos Negocios do Interior, Justiça e Instrução Pública, a faça executar. Palacio da Presidencia do Estado do Paraná, em 10 de Abril de 1929; 40º da Republica. AFFONSO ALVES DE CAMARGO. José Pinto Rebello Junior. Publicada na Directoria Geral da Secretaria d'Estado dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública, em 10 de Abril de 1929. Sebastião Paraná, Diretor Geral (PARANÁ, 1929, p. 2).

Percebe-se, já naquele momento, na criação da Lei, a preocupação com os campos das artes plásticas e da Música, e a intenção do Estado em subsidiar Instituições nas duas áreas. A conquista deixou todos os envolvidos satisfeitos. Waldemar Curt Freyesleben, um dos discípulos de Andersen que acompanhou suas iniciativas, até escreveu uma nota no jornal 'A República' agradecendo o então Governador. Para Freyesleben, a educação em arte fazia parte de um projeto maior, na qual a arte tinha por finalidade a 'elevação do espírito' e a crença em uma 'educação estética' que pudesse contribuir tanto para a formação de artistas, quanto para a formação de público.

Gesto incondicionalmente louvável e de elevada significação para a cultura artística do povo paranaense, é esse da criação da Academia Paranaense de Bellas Artes, por parte do nosso Chefe de Estado. Com a Morte de Vicente Machado – cujo raciocínio acreditava na elevação do espírito pela dedicação às Artes – outro detentor dos poderes executivos, capaz de enxergar no culto artístico uns vislumbres do aperfeiçoamento esthetico, não tivemos quem tanto se interessasse pelo assunto como a figura despretenciosa do presidente do presidente Affonso Alves de Camargo, em cujas mãos óra se acham as redes governamentais [...] (FREYESLEBEN, *A República*, 1929, p. 4).

Em suas palavras, Freyesleben agradeceu a atenção dada pelo presidente do Estado à criação da Academia de Belas Artes³⁵ e lembrou o esforço anterior de Vicente Machado, que se mostrara inclinado à criação da escola. Freyesleben apontou ainda para as funções da arte em elevar o espírito e aperfeiçoar o senso estético. Ao publicar a notícia, como participante do meio artístico, estabeleceu uma relação com o poder público, em um sinal de cumplicidade no processo de modernização do Paraná.

Na sequência, Freyesleben agradeceu ao então governador do Estado e em seguida vinculou a ideia de criação da escola de arte à promoção da educação estética.

Após a aprovação da Lei 2.643 de 1929, Andersen chegou a elaborar o regulamento da academia, porém, mais uma vez, nada aconteceu. A lei foi enviada ao secretário para liberar os créditos, mas o dinheiro não seguiu seu destino, sob o argumento da falta de recursos. Para Andersen foi pedido paciência, pois o dinheiro estava garantido, mas sairia mais tarde. Em 1930, com o advento da Revolução³⁶, a falta de dinheiro por parte do Estado se agravou, impossibilitando a abertura da Academia de Belas Artes (ANDERSEN, [19--]). O projeto de Andersen foi aprovado, mas não foi implantado.

Na década de 1930 as primeiras escolas públicas de arte do Brasil estavam sendo incorporadas às universidades e reconhecidas como curso de nível superior em diversos estados brasileiros, a exemplo da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), incorporada à Universidade do Rio de Janeiro (URJ); Escola de Belas Artes da Bahia; Escola de Belas Artes de São Paulo, assumida pela Universidade de São Paulo (USP); Escola de Belas Artes de Pernambuco; Instituto de Artes do Distrito Federal, pertencente à Universidade do Distrito Federal; e Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, de responsabilidade da Universidade de Porto Alegre (RIOS FILHO, 1964).

³⁵ “Academia de Belas Artes”, neste contexto, refere-se a uma escola de arte. A concepção de academia de arte, inicialmente no século XVI, foi interpretada como um espaço em que os artistas renascentistas e posteriormente os maneiristas se reuniam com o objetivo de se desvincular das guildas e ascender socialmente. No século XVIII, decorrente do próprio desenvolvimento das Academias de Belas Artes na Europa, a concepção de academia de arte passa a ser compreendida como uma instituição de ensino de arte (PEVSNER, 2005).

³⁶ Com “revolução” Andersen se refere ao contexto do “golpe de 1930”, o qual levou Getúlio Vargas ao poder.

Em 1931, contando com a colaboração de intelectuais como Sá Barreto, Andrade Muricy, entre outros, que escreviam em revistas e jornais da época sobre a criação de uma escola de arte, os intelectuais conseguiram que o então interventor Manoel Ribas assinasse o decreto, que dentre várias conquistas mencionava a criação da Escola de Belas Artes. Entretanto, mesmo o decreto estando assinado, novamente nada aconteceu em relação à sua implantação e estruturação (PASSOS, 1978). A criação de uma escola superior de arte seria uma oportunidade de inserir o Paraná em um debate nacional e, por consequência, um ganho em capital simbólico para o Estado. Sobre a produção de bens simbólicos declara Bourdieu (2013, p. 99):

A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos.

Embora em contexto diferente da Europa, a criação de uma Escola de Belas Artes no Paraná, significaria uma transformação não só da função atribuída à instituição, mas de alteração do próprio sistema de produção de bens simbólicos do Estado. Para Bourdieu (2013), instituições de ensino da arte participam de um sistema de legitimação cultural, produzindo modelos de pensamento e concepções artísticas e morais.

A aprovação da Lei 2.643 e posteriormente o decreto assinado por Manuel Ribas criaram expectativas no meio cultural de Curitiba, gerando a adesão de novos defensores da criação de uma Escola de Belas Artes. Na reunião do Rotary Club do dia 10 de maio de 1933, seu sócio fundador, José Pereira de Macedo³⁷, discursou em defesa da criação da Academia de Belas Artes do Paraná, apontando Andersen como possível diretor. Macedo iniciou sua fala lembrando os objetivos do Rotary, como o altruísmo, o bem comum e a edificação do futuro.

³⁷ José Pereira de Macedo nasceu em Campo Largo em 1833. Casou-se com sua prima Silvia, que faleceu antes de completar um ano de casamento. Cursou Medicina na Universidade do Paraná. Maria Falce foi sua esposa em seu segundo matrimônio. Foi presidente da Associação Médica do Paraná. Presidente do Diretório Estadual do Partido Libertador. Fundador e diretor da Sociedade de Socorro aos necessitados. Foi fundador e diretor do Rotary Club, membro do Centro de Letras do Paraná e da Academia Paranaense de Letras.

Em seguida, alinhou as iniciativas de Andersen aos objetivos do clube. Destacou os temas presentes em sua pintura, como as paisagens e os retratos, intimamente ligados ao cotidiano do Paraná, além de sempre participarem das grandes comemorações com exposições de qualidade. “Alfredo Andersen, nos seus quase cinquenta anos de vida no Paraná, tão bem se identificou conosco que se tornou um de nós. Mais paranaense do que muitos de nós pelo tempo que tem vivido no Paraná [...]” (MACEDO, 1933, p. 64). Pereira de Macedo destaca a capacidade de suas obras representarem o Paraná e seus ensinamentos presentes nas qualidades das obras de seus discípulos. Como o Paraná se beneficiou de seu trabalho, seria o momento de retribuir participando dos esforços para a criação da Academia de Belas Artes, como estavam chamando a instituição naquele momento.

Queira o Rotary Club se interessar pela criação da Academia de Belas Artes sob a direção do professor Andersen e estou certo de que os rotarianos Manoel Ribas, junto ao Sr. interventor federal, e Lotario Maissner, perante o Sr. prefeito municipal, farão o milagre de justiça e de previdência para a conservação e expansão do nosso patrimônio artístico. As despesas com essa obra de alta significação educadora pelo Estado ou pelo município, ou pelos dois poderes conjuntamente, serão insignificantes diante dos seus resultados culturais. Apenas, talvez o preço de um dos inativos, muitos dos quais passaram pelo serviço público sem deixar vestígios da sua utilidade (MACEDO, 1933, p. 64).

Na fala de Macedo, evidenciou-se sua aderência à causa do ensino da arte no Paraná, iniciada por Andersen. O envolvimento do Rotary com associados participantes do poder público poderia contribuir efetivamente para a abertura da Academia de Belas Artes. Na defesa de Pereira de Macedo, juntamente com a adesão de intelectuais como Sá Barreto e Andrade Muricy, revela-se a ampliação da rede de sociabilidades de Andersen. Pereira de Macedo (1933, p. 64-65) argumentou:

Não tenho autorização de Andersen a quem estou ligado apenas pela silenciosa admiração que tenho pelo seu valor e nem ele sequer sabe desta minha proposta em favor da arte paranaense, mas estou certo que se o governo resolvesse dotar a nossa adiantada cidade de um estabelecimento cultural que está fazendo sensível falta em nosso meio, poderia muito bem utilizar-se do próprio ateliê do consagrado artista, e sem as complicações burocráticas de custosas instalações e sem o séquito de funcionários inúteis que encarecem e dificultam realizações semelhantes, poria em execução a Academia de Belas

Artes do Paraná, tão somente a nomeação do seu diretor e de um auxiliar também artista, alguns móveis e uma tabuleta que refletiria luminosamente sobre o Estado as nossas condições de cultura e bom gosto. Consiga o Rotary e poderemos, sem remorso, continuar a consumir as nossas sobras, sem temor do juízo que a nosso propósito possam formular os pósteros, porque fizemos obra de interesse coletivo, dando às vocações artísticas o meio para o seu desenvolvimento; [...] porque contribuimos para uma realização de previdência cultural para a honra da nossa geração e glória da nossa terra.

No final do discurso, Macedo propôs adaptar a já existente escola de Andersen à Academia de Belas Artes, uma solução aparentemente provisória, mas estratégica. A sugestão, reforça a indicativa de solucionar os problemas financeiros pessoais do pintor em relação à manutenção de sua escola. Mesmo após o discurso proferido por Pereira de Macedo, não houve ação efetiva para criar a Escola de Belas Artes, sendo porém, alimentada a continuidade da campanha. No mesmo mês, Raul Gomes escreveu uma matéria intitulada 'Velha aspiração' para o Jornal 'Gazeta do Povo' em 18 de maio de 1933, abordando as tentativas frustradas de Andersen, em diversos momentos, junto a governadores do Estado.

Para Gomes (1933), o poder público pouco fez pela escola de pintura do Paraná. O autor mencionou ainda as tentativas de Andersen, que se iniciaram com Vicente Machado e se estenderam até a aprovação da Academia de Belas Artes, em 1929. Na sequência da matéria, comentou sobre os aplausos decorrentes do discurso proferido por Pereira de Macedo no Rotary e a inclinação para adeptos a uma possível campanha pela criação da escola. Diante disso, pronunciou:

Resta seja a administração pública desta feita suficientemente corajosa para cumprir o dever de acolher, amparar e efetivar de forma indestrutível o teimoso plano do respeitável professor paranaense. Na criação da ACADEMIA DE BELAS ARTES terá o sr. Manoel Ribas um elemento para assinalar a sua passagem pelo governo de sua terra, concomitantemente com a prestação a nossa juventude de serviço de incalculável alcance (GOMES, 1933, p. 5)

Para Raul Gomes o projeto de Andersen era viável e à medida que o tempo passava atraía mais adeptos. O próprio autor se colocava a disposição para levar adiante a campanha:

Inscrevo-me no regimento daqueles que vão se atirar à campanha pelo estabelecimento desse instituto educacional, cujo funcionamento, aliás,

concorrerá para se ir completando a aparelhagem de formação e aperfeiçoamento espiritual e estético de nossa gente (GOMES, 1933, p. 5).

Passado um ano, em outra frente de trabalho, Valfrido Pilotto publicou uma matéria na revista 'A Cruzada', sobre a obra de Andersen e seus 40 anos de dedicação à produção e ao ensino da arte. Pilotto expõe certa mágoa por parte de Andersen, que alegava não ter conseguido criar a Academia de Belas Artes. Ao final, denunciou a indiferença dos governantes,

Oxalá, um dia, um governo paranaense que deseje alcançar para si um dos mais invejáveis títulos de benemerência, qual o de protetor da cultura artística, resolva efetivar a criação da Academia de Belas Artes do Paraná, colocando – conforme antigas, reiteradas e sempre falhadas promessas – o glorioso mestre à frente dessa escola. Nesse dia o Paraná terá pago uma dívida de honra, e levantado uma obra que se faz cada vez mais imprescindível (PILOTTO, 1934, p. 54).

Apesar da contribuição de amigos como Valfrido Pilotto, Raul Gomes, Sá Barreto e Pereira de Macedo, Andersen faleceu sem concretizar seu projeto (ANDERSEN, 1960). Sua morte ocorreu em casa, em 9 de agosto de 1935. No dia seguinte, foi publicado na Gazeta do Povo: "Morreu Alfredo Andersen. Com ele desaparece o grande pincel que tão bem soube transportar para a tela uma infinidade de paisagens de nossa terra" (OLIVEIRA, *Gazeta do povo*, 1935, p. 110). Dois dias depois de sua morte, o jornal 'popular matutino' publicava uma matéria sobre seu enterro:

Acompanharam o corpo de Alfredo Andersen à sua última morada, de frente baixa e olhos umedecidos, apenas aqueles que o acompanharam também, na sua trajetória de glória, com toda a dedicação e sinceridade. Foram os seus amigos, os seus admiradores e os seus discípulos, que seguiram a passos lentos o caixão mortuário até a beira do túmulo. Os artistas e intelectuais de Curitiba, o governador do Estado, secretário do Estado, diretor da Instrução Pública e grande número de pessoas de destaque político e social em nossa terra estiveram presentes ao seu enterro. No cemitério municipal, ao baixar o coche fúnebre, falaram, realçando as qualidades artísticas e morais do ilustre morto, o Dr. Raul Pericles, o Dr. Cyro Silva, em nome do Centro de Letras do Paraná e o Dr. Octávio de Sá Barreto, representando a Sociedade dos Artistas (OLIVEIRA, *Gazeta do povo*, 1935, p. 111-112).

A ausência de Andersen reuniu diversas pessoas que, além de participarem de seu círculo de sociabilidade, dividiam expectativas a respeito da arte. A relação afetiva do artista com um conjunto de intelectuais foi forte suficiente para iniciar um processo de preservação de sua memória. Em 1940, comemorando o quinto aniversário de morte de Andersen, esse grupo inaugurou a placa de bronze e se encaminhou ao cemitério municipal para visitar seu túmulo. Nesse ano foi fundada a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen (SAAA), que tinha por finalidade 'cultuar' a memória do mestre Alfredo Andersen. Para tanto, deveria ser criado um museu com seu nome, manter a casa de Andersen e promover as artes plásticas. Como parte das atividades da SAAA, os sócios visitariam o túmulo de Andersen, todos os anos, na sua data de aniversário de morte.

Paulatinamente, o compromisso de Andersen com o ensino da Arte no Paraná foi assumido por seus amigos e antigos alunos, que faziam questão de retomá-lo constantemente. Em 1941, Oscar Martins Gomes³⁸ participou do Congresso das Academias de Letras e Intelectuais no Rio de Janeiro defendendo a tese de que a arte contribui para elevar o nível espiritual e melhorar a disciplina social do povo. Em suas alegações, ganhou destaque a ideia de que a formação artística e a difusão cultural subsidiadas pelo governo contribuiriam para esse processo (DIFUSÃO, *Gazeta do povo*, 1948).

Durante a tentativa de aprovação do projeto da Academia de Belas Artes de Andersen, houve um aumento na quantidade de pessoas envolvidas.

Para compreender quais fatores colaboraram para a criação da EMBAP, optou-se por dar atenção à formação da rede de sociabilidades de Alfredo Andersen. Não obstante, ainda que o artista não tenha conseguido fundar a escola de arte que almejava, parte-se do princípio de que seu capital social tenha servido como base para que, em seguida, o projeto fosse viabilizado. Como método de análise, utiliza-se a prosopografia e, portanto, serão exploradas as características da biografia coletiva dos intelectuais envolvidos, observando suas origens, formação e capital simbólico.

³⁸ Oscar Martins Gomes foi advogado, professor emérito da UFPR, jurista, escritor e poeta, com grande atuação no cenário cultural de Curitiba. Membro do Conselho Estadual de Cultura, do Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico, da Academia Paranaense de Letras, do Instituto de Advogados do Paraná, do Conselho da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, do Instituto Histórico do Paraná, do Círculo de Estudos Bandeirantes, entre outros (A CIDADE, *Gazeta do povo*, 1974; MARTINS, 1976; NACIONAL, *Gazeta do povo*, 1977).

Como critérios para organizar a análise sobre as biografias coletivas, procura-se compreender quem foram os intelectuais que se manifestaram em defesa da necessidade de criação da EMBAP e como fizeram parte da rede de sociabilidades de Andersen. As posições sociais, a manipulação de capital social e simbólico tecem essa rede que forma o pano de fundo dos acontecimentos no meio cultural paranaense do início do século XX. Conforme Heinz (2006, p. 9), "as biografias coletivas ajudam a elaborar perfis sociais de determinados grupos sociais, categorias profissionais ou coletivas históricas, dando destaque aos mecanismos coletivos – de recrutamento, seleção e de reprodução social – que caracterizam as trajetórias sociais (e estratégias de carreira) dos indivíduos".

Quando Andersen redigiu o projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas, contava com uma rede de sociabilidades que abrangia, amigos estrangeiros, em geral bem qualificados e em sua maioria engenheiros; personagens integrantes das famílias tradicionais e da vida política do Paraná; alunos de sua escola de arte e seus pais, em maioria imigrantes; colegas de escolas de ensino formal. Alguns anos depois, foram publicadas duas matérias em jornais defendendo seu projeto, escritas pelos intelectuais Nestor Victor e Romário Martins. No decorrer de sua trajetória, essa rede de sociabilidades se ampliou, atingindo outros grupos ligados a cultura e a política, como por exemplo: o Rotary Club e a Academia Paranaense de Letras³⁹ (ver figura 8).

³⁹ Sobre a formação e o campo de atuação dos intelectuais que se manifestaram em defesa da criação de uma escola de artes e ofícios até a década de 1930, encontram-se os seguintes dados: Valfrido Pilotto era formado em direito e atuou como advogado, poeta, escritor, historiador, crítico de arte e jornalista. Raul Gomes, também formado em direito, atuou principalmente como professor, jornalista, editor e escritor. Andrade Muricy formou-se em direito e atuou como crítico literário e musical, jornalista, escritor e professor. Juntamente com Oscar M. Gomes, participou das revistas Fanal, América Latina e Atheneia. Oscar Martins Gomes formou-se em Direito. Atuou como Escritor, advogado, jurista e poeta. Waldemar Curt Radavanovic Freyesleben estudou violoncelo e piano no Conservatório de Música e pintura com Alfredo Andersen. Atuou como artista plástico e como crítico de arte. Nesse período os intelectuais destacados já transitavam na esfera pública. Valfrido Pilotto foi delegado de polícia, nomeado por Manoel Ribas. Raul Gomes cooperou com João Ribeiro de Macedo filho pela restauração da Universidade Federal do Paraná. Oscar Martins Gomes foi suplente de Deputado na Assembleia Legislativa do Paraná. Em relação à participação em associações, verifica-se que Valfrido Pilotto foi sócio fundador da Academia Paranaense de Letras. Participou do movimento futurista no Paraná. Raul Gomes foi sócio fundador da Academia Paranaense de Letras. Representou o Paraná nos congressos da ABE e foi signatário do Manifesto dos pioneiros da Escola Nova. Oscar Martins Gomes foi Membro da Academia Paranaense de Letras. Waldemar Curt Radavanovic Freyesleben participou do grupo literário "Botica do Carvalho".

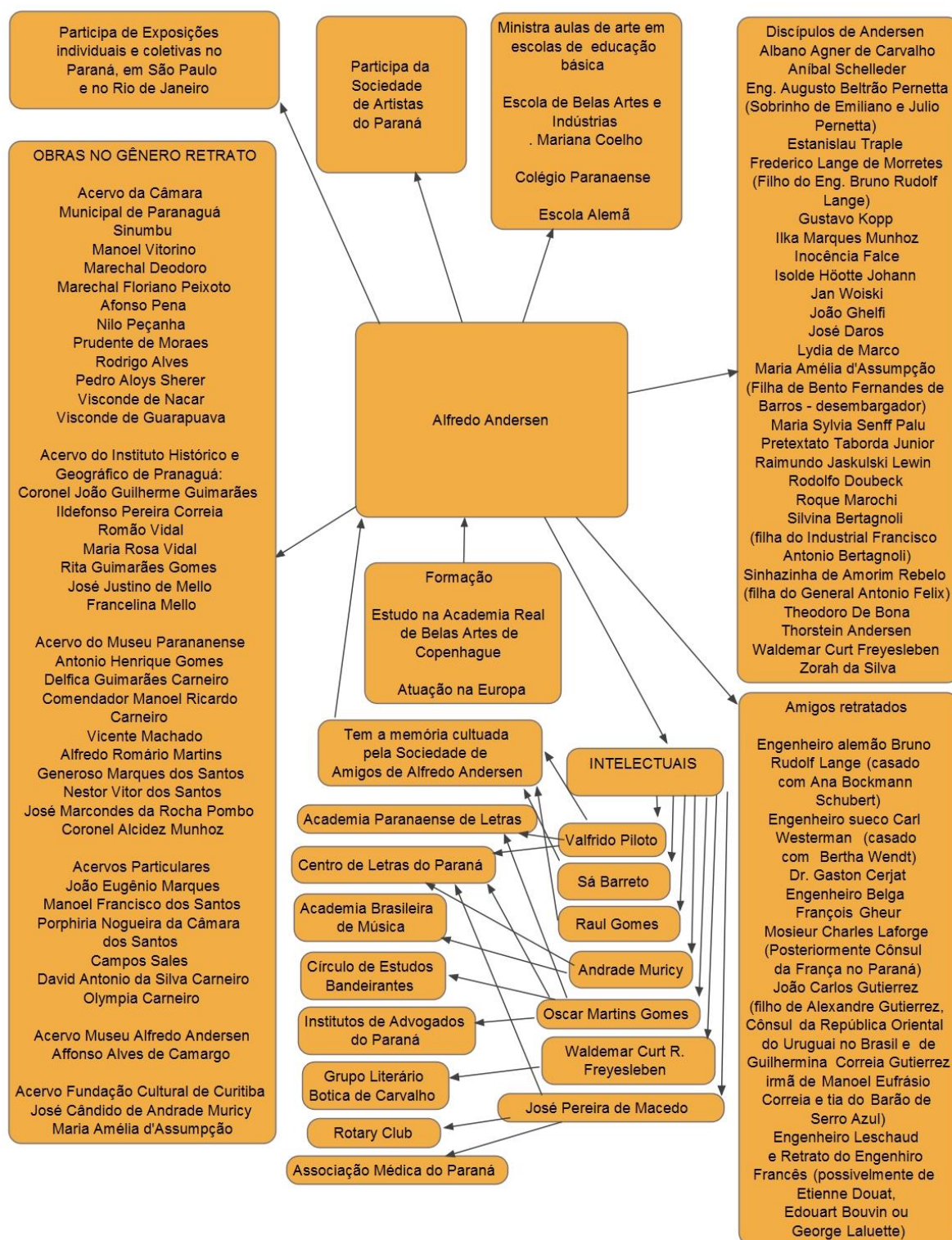


FIGURA 8: REDE DE SOCIABILIDADES DE ALFREDO ANDERSEN NA DÉCADA DE 1930.

Decorrente da atuação de Andersen, seu pensamento sobre arte se propagou entre as pessoas que tinham contato com sua obra e com seus ensinamentos sobre arte. Suas convicções foram absorvidas por intelectuais simpatizantes que defenderam seus ideais mesmo após sua morte.

Este primeiro capítulo foi organizado de modo a demonstrar aspectos da atuação de Andersen em torno do projeto de criação de uma escola de arte subsidiada pelo governo. Em sua trajetória identificam-se conexões entre sua produção artística e seu ensino de arte. Sobre o conservadorismo moderno presente nas ideias e ações de Andersen é importante demonstrar duas situações. Quanto ao projeto da Escola Profissional de Artes Aplicadas Andersen a justificou pela necessidade de diálogo com os processos de modernização do Estado. Já quanto ao ensino da arte praticado em sua escola e possivelmente equiparado para a criação da academia de arte, estava direcionado para a produção artística. Embora buscasse inovar em alguns momentos, como indicou Carlos Rubens, tinha por base o ensino tradicional de arte, seguindo uma tendência assumida nas escolas nacionais do período. Essa postura, embora pareça clara por se tratar de ensinos direcionados a contextos distintos, apresenta os primeiros sinais de como o conservadorismo moderno estará presente na Escola de Música e Belas Artes. Todavia, para avançar nesta análise se torna primordial compreender como ‘tradição’ e modernidade estiveram presentes na década de 1940 no Paraná.

2 A ORGANIZAÇÃO DO CAMPO DA ARTE NO PARANÁ E O FORTALECIMENTO DA IDEIA DE CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA SUPERIOR DE ARTE

Alfredo Andersen esteve presente em diversas ações que contribuíram para a formação do campo das artes plásticas no Paraná. Manteve sua escola particular, formou uma quantidade considerável de artistas, produziu obras em diversos gêneros, participou de associações, de publicações em jornais e revistas, criou exposições, entre outras atividades ligadas à arte. Embora Andersen e os demais artistas atuantes no Paraná na primeira metade do século XX se dedicassem à produção artística, o campo da arte ainda estava em formação.

O processo de criação da escola superior de arte contou a atuação de dois grupos de intelectuais, os quais também estavam envolvidos com a formação do campo da arte. Do primeiro grupo, composto por intelectuais que alcançaram êxito na criação da instituição, destacam-se: Adriano Robine, Edgard C. Sampaio, Erasmo Pilotto, Fernando C. Azevedo, José Loureiro Fernandes, Oscar Gomes, Osvaldo Pilotto, Raul Gomes, Rosy Pinheiro Lima e Valfrido Pilotto. Do segundo grupo, formado por professores-fundadores, que nesta pesquisa trata apenas dos professores de artes plásticas, destacam-se: Arthur Nísio, David Carneiro, Estanislau Traple, Guido Viaro, João Z. Turin, João Woiski, José Peon, Lange de Morretes, Oswald Lopes, Theodoro De Bona e Waldemar Freyesleben.

Como exemplo das fragilidades no campo artístico do início do século XX, constata-se a inadequação dos espaços expositivos. Ao observar a biografia coletiva do grupo estudado, percebe-se que até a década de 1940, foram realizadas exposições individuais de artes plásticas em vitrines de lojas alugadas na Rua XV de novembro, em clubes, no *Orfeon* da Escola Normal e na Associação Comercial do Paraná. Para se manter no meio cultural local, os artistas passaram a se organizar em associações, clubes e institutos. A biografia coletiva dos fundadores da EMBAP revelou um bom número de agremiados em associações como a Sociedade de Artistas do Paraná e a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. Decorrentes destas iniciativas, alguns eventos do período foram criados de modo a dar visibilidade à arte do Paraná, como por exemplo, os Salões de Belas Artes.

Intelectuais	Correntes Estéticas e Pressupostos Filosóficos	Agremiações	Produções relevantes e Cargos de destaque
Arthur Nísio	Objetivismo Visual	Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	VI Salão Paranaense de Belas Artes -Prêmio
David A. S. Carneiro	Igreja Positivista Brasileira Paranismo	Centro de Letras do Paraná Instituto Histórico e Geográfico do Brasil Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	Academia Paranaense de Letras -Prêmio, com o livro: O Paraná na guerra do Paraguai
Erasmio Pilotto	Escola Nova	Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê Centro de Letras do Paraná	I Salão Paranaense de Belas Artes – Org. Secretário da Educação e da Cultura - 1949
Estanislau Traple	Objetivismo Visual	Núcleo de Artistas Plásticos Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	Salão Nacional de Belas Artes - Prêmio I e V Salão Paranaense de Belas Artes - Prêmios
Guido Viaro	Modernismo Livre Expressão	Sociedade de Artistas do Paraná Associação Paranaense de Artistas	XLVII Salão Nacional de Belas Artes IV Salão Paranaense de Belas Artes
João Z. Turin	Objetivismo Visual/ Paranismo	Sociedade de Artistas do Paraná Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	Salão Nacional de Belas Artes IV Salão Paranaense de Belas Artes - Prêmio
João Woiski	Objetivismo Visual	Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	Salão Nacional de Belas Artes - Menção Honrosa IV Salão Paranaense de Belas Artes - Menção
José Peon	Objetivismo Visual	Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	Participa 1ª Exposição da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen
Lange de Morretes	Objetivismo Visual/ Paranismo	Sociedade de Artistas do Paraná Sociedade de Professores Universitários de SP	Salão Nacional de Belas Artes IV Salão Paranaense de Belas Artes - Prêmio
Osvaldo Pilotto	Laicato Católico. Paranismo	Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen Academia Paranaense de Letras Centro de Letras do Paraná Centro de Estudos Bandeirantes	Presidente da comissão do censo escolar do Paraná- 1946 Diretor Geral da Educação - 1946 Diretor do Departamento de Educação da Secretaria de Estado da Cultura - 1951
Oswald Lopes	Objetivismo Visual/ Paranismo	Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen Sociedade de Artistas do Paraná	Salão Nacional de Belas Artes - 1941 I e IV Salão Paranaense de Belas Artes
Theodoro De Bona	Objetivismo Visual	Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	Salão Nacional de Belas Artes - 1939 I Salão Paranaense de Belas Artes – Org.
Waldemar Freyesleben	Objetivismo Visual	Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen	I Salão Paranaense de Belas Artes Salão Paranaense de Belas Artes – 1951 Prêmio
Adriano Robine		Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê Centro de Letras do Paraná	I Salão Paranaense de Belas Artes – Org.

QUADRO 2: PROSOPOGRÁFICO DOS INTELECTUAIS QUE MAIS SE DESTACARAM NA CRIAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO DA EMBAP – SÍNTESE DOS CAPITAIS SOCIAL E SIMBÓLICO – PARTE 1A.

FONTE: TABELA COMPILADA PELO AUTOR, 2016- 2017.

Edgar C. Sampaio		Centro de Estudos Bandeirantes Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê	
Fernando C. Azevedo	Laicato Católico	Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê Centro de Estudos Bandeirantes Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico PR Associação dos Geógrafos Brasileiros	Membro da Comissão Encarregada de elaborar o regimento interno das escolas secundárias do Estado do Paraná -1946. IV Salão Paranaense Comissão Paranaense de Folclore/UNESCO 1948 Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura - 1949
José Loureiro de A. Fernandes	Laicato Católico	Centro de Estudos Bandeirantes Academia Paranaense de Letras Centro de Letras do Paraná Associação Médica do Paraná	Diretor do Museu Paranaense - 1936 Diretor do Departamento do Estado de Saúde-1945 Comissão Científica Franco-Brasileira do <i>Institut Français des Hautes Études Brésiliennes</i> - 1947 Vereador Municipal de Curitiba - 1948 Secretário da Educação e da Cultura - 1948
Oscar M. Gomes	Simbolista	Centro de Estudos Bandeirantes Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê Academia Paranaense de Letras Centro de Letras do Paraná	Suplente de deputado à Assembleia Legislativa do Paraná - 1935 Secr. Segurança Pública - 1945 I Salão Paranaense – Org.
Raul Gomes	Escola Nova	Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê Academia Paranaense de Letras Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen Centro de Letras do Paraná Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico PR	I Salão Paranaense – Org. Grupo Editorial Renascimento do Paraná Redator-chefe em diversos jornais Participação na criação de diversos aparelhos culturais no Paraná.
Rosy P. Lima		Centro Paranaense Feminino de Cultura	Eleita Deputada Estadual pela UDN - 1947-1950
Valfrido Pilotto	Movimento Futurista Laicato Católico	Academia Paranaense de Letras Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen Centro de Letras do Paraná	Delegado de Polícia nomeado por Manoel Ribas - 1934 I Salão Paranaense – Org.

QUADRO 2: PROSOPOGRÁFICO DOS INTELECTUAIS QUE MAIS SE DESTACARAM NA CRIAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO DA EMBAP – SÍNTESE DOS CAPITAIS SOCIAL E SIMBÓLICO – PARTE 1B.

FONTE: TABELA COMPILADA PELO AUTOR, 2016- 2017.

Observando o quadro 2, com a atenção voltada para os capitais social e simbólico de parte dos envolvidos na criação da EMBAP, percebe-se a recorrência de algumas associações como a Sociedade de Artistas do Paraná, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen e a Sociedade Artística Brasília Itiberê, que serão abordadas neste capítulo.

O quadro prosopográfico revela ainda a necessidade de discutir as tensões entre tradição e modernidade nas produções em artes plásticas no Paraná. Diante destas questões, neste capítulo buscou-se verificar como o desejo de criar uma Escola de Arte poderia estar ligado às ações de organização do campo da arte, mais especificamente das artes plásticas no Paraná, entre as décadas de 1920 e 1940.

2.1 A SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ E AS RELAÇÕES ENTRE ARTISTAS E O ESTADO

A Sociedade de Artistas do Paraná foi fundamental para a organização do campo da arte no Estado, principalmente pela aproximação entre os artistas, que a princípio atuavam de forma independente, e o governo do Estado.

A SAP nasceu da união entre áreas no campo das artes com o propósito de se aproximar de questões específicas de arte tratadas pelo poder público. Esse estreitamento nas relações começou a se solidificar à medida que a elite política passou a frequentar as atividades da Sociedade de Artistas do Paraná. “Hontem, às 4 horas da tarde, no Conservatório de Música, com a presença de grande número de artistas, esthetas e homens de letras, realizou-se a sessão constituinte da Sociedade de Artistas do Paraná”⁴⁰ (A FUNDAÇÃO, *Gazeta do povo*, 1931, p. 1).

A Sociedade de Artistas do Paraná (SAP), criada em 1931, na forma de personalidade jurídica, teve por objetivo “incentivar as artes, elevar o nível cultural do Estado, e defender os interesses das classes artísticas associadas” (ESTATUTO, 1931, p. 4). Como parte das atividades da SAP estavam previstas proposições de

⁴⁰ Nesta tese, optou-se usar as grafias originais das citações.

exposições, concertos, conferências e publicações (MORRETES, *Gazeta do povo*, 1931, s/p).

Poderiam participar da associação os artistas, concertistas e amigos das artes. É interessante perceber a união de artistas plásticos, músicos e intelectuais nesta empreitada, e tal relação ganhará força nas décadas seguintes. Em decorrência das dificuldades do campo artístico local, ficou registrado no estatuto mais um objetivo: “A Sociedade de Artistas do Paraná envidará todos os esforços para conseguir uma sede própria para exposições de Bellas-artes, concertos e conferencias” (1931, p. 4). Como parte da sede, pretendia-se criar uma biblioteca. Lange de Morretes (*Gazeta do povo*, 1931) expôs ainda algumas ações da SAP: “Hoje a S.A.P. se apresentará ao público curitybano, no Theatro Guayra, em seu primeiro concerto, em que tomarão parte cantores, violinistas e pianistas” (Morretes, 1931, p. 1). Todavia, o objetivo voltado à organização do campo da arte no Paraná, se revela no artigo 8º:

A Sociedade de Artistas do Paraná apresentará sugestões aos poderes públicos, capazes de favorecer o desenvolvimento das artes no Paraná e organizará comissões de peritos para prestar serviços e dar pareceres sobre assuntos relativos aos ramos representados na Sociedade, quando, para isso, solicitada pelo governo (ESTATUTO, 1931, p. 4).

Nesse sentido, o objetivo da SAP expressa o desejo de aproximar os artistas do poder de decisão no campo da arte. Tal pretensão evidencia ainda a ideia, difundida por intelectuais no início do século XX, da necessidade de o estado assumir responsabilidades nos campos da educação e da cultura.

Articulações semelhantes aconteceram no campo da arte desde o surgimento das academias de belas artes. No Brasil, a Academia Imperial das Belas Artes (AIBA) buscou assumir o papel de órgão de consulta do governo, por vezes se manifestando publicamente, como no seguinte exemplo:

Em 1849, a Academia das Belas Artes foi considerada como órgão de consulta do Governo Imperial em matéria artística. E, como o projeto do chafariz do Rocio Pequeno (atual praça 11 de junho), de autoria de Grandjean de Montigny, não fosse respeitado na conclusão do mesmo, a Congregação lavrou em 22 de outubro de 1850 seu protesto contra a Inspetoria de Obras Públicas (RIOS FILHO, 1942, p. 198).

Assim, com uma postura equivalente à assumida pela AIBA, a Sociedade de Artistas do Paraná buscava uma representação mais efetiva de artistas junto ao Estado. A Sociedade funcionaria por meio de contribuições dos sócios, de maneira independente, não apresentando um vínculo direto com o Estado.

No estatuto aparece ainda uma interessante distribuição da renda da SAP, com o intuito de atender seus objetivos. Seria destinada 20% da arrecadação para administração, 30% para criar um fundo de exposições, 20% para ao fundo de conferências, 20% ao fundo de concertos e 10% para o fundo de reservas. O conselho deliberativo indicava cinco áreas de atuação: pintura, escultura, arquitetura, música e literatura. Anunciava ainda que quando o meio artístico permitisse, seria criada a área de artes gráficas originais (ESTATUTO, 1931).

A primeira diretoria ficou assim composta: Presidente: Alfredo Andersen; Vice-Presidente: João Turin; Secretário: Odilon Negrão; Tesoureiro: Wenceslau Shwansee; Bibliotecária: Berta Lange de Morretes; Orador e Consultor Jurídico: Samuel Cesar; Conselho de Literatura: Sá Barreto, Júlio Manfredini e Ciro Silva. A composição da diretoria contemplou diversos seguimentos da arte do Paraná.

Além da diretoria, foi possível levantar os nomes dos associados: Alceu Bocchino, Agnez Colle Munhoz, Amélia Assumpção, Antonio Melillo, Augusto Conte, Augusto Perneta, Barros Cassal, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga, Bianca Bianchi, Charlotte Colle, Charlotte Frank, Ciro Sans Duro, Coelho Junior, Correia Junior, Dario Vellozo, E. G. Claassen, Erbo Stenzel, Euclides Bandeira, Fernandina Marques, Francisco Leite, Francisco Pinov, Fritz Lange de Morretes, Ludovico Meyer, Guido Viaro, Heitor Stockler, Hugo Barros, Inah Secundino, Inocência Falce, J. Azambuja, João Poeck, João Popok, Josá Gumy, José Guimarães, Kurt Boiger, Lacerda Pinto, Léo Cobb, Leonor Castellano, Leve Ferreira, Ludovico Seyer, Marócha Guimarães, Oswald Lopes, Pamphilo d'Assumpção, Pedro Macedo, Romário Martins, Raul Messing, Renée Devraïne, Remo de Persis, Rodrigo Junior, Romualdo Suriani, Sá Barreto, Santa Rita, Serafin Marçal, Silvina Bertagnoli, Sperandio, Thorstein Andersen, Zorah Silva (A FUNDAÇÃO, *Gazeta do povo*, 1931; SOCIEDADE, 1933; CORDEIRO, 2010).

Conforme Lange de Morretes, a Sociedade de Artistas do Paraná pretendia:

Tirar a arte do Paraná do marasmo em que se encontra, mal esse que não nos é peculiar, mas que está alastrado em todo país. O mal está

generalizado em todo Brasil, tanto que se fundaram sociedades com a mesma finalidade, simultaneamente, no Rio e em São Paulo (MORRETES, *Gazeta do povo*, 1931).

Na afirmação de Lange de Morretes, nota-se a preocupação em acompanhar uma movimentação semelhante no Rio e em São Paulo. Dentre as primeiras ações da SAP, Odilon Negrão (1931) divulgou a palestra ‘Conceitos Filosóficos’, proferida por Barbosa Lima no Teatro Guaíra e anunciou que os oradores Lacerda Pinto, Laertes Munhoz, Seraphin França, Francisco Leite, Samuel Cesar e ele próprio fariam as próximas palestras.

Outra ação da SAP seria iniciar a campanha contra o imposto de comercio para obras de arte (DIA, 03/05/1932). Dentre as várias proposições da Sociedade, três estiveram diretamente ligadas às áreas de Música e Belas Artes: os concertos, as exposições coletivas e a organização do Salão Paranaense.

Em setembro de 1931, Alfredo Andersen foi agraciado com o título de Sócio Benemérito pela Sociedade de Artistas do Paraná. De acordo com Valfrido Pilotto (1960), esse foi um ‘grande instante’ provocado pelo gesto de reconhecimento da Sociedade de Artistas do Paraná sobre a dedicação do mestre e portanto:

Dando cumprimento a esta resolução do Conselho Deliberativo, a Diretoria se sente particularmente feliz pela oportunidade que se lhe apresenta de render as suas homenagens ao eminente artista que tantos e tão assinalados serviços prestou á nobre causa da cultura artística paranaense. E tanto maior é o jubilo que a anima, quanto sente que estas homenagens não são apenas tradutoras de seus sentimentos, mas resumem os do Estado inteiro, que vê e venera no nome do ilustre consocio uma gloria sua, pelos longos anos de labor incessante gastos no nosso convívio (NEGRÃO; TURIN, 1931, p.1).

O título recebido por Andersen fora criado para homenagear aqueles que tivessem prestado relevantes benefícios à Sociedade de Artistas do Paraná. O sócio benemérito deveria ser indicado pelo conselho deliberativo. Conforme o convite de Odilon Negrão e João Turin (1931), Andersen não só tinha prestado serviços à SAP, mas à “nobre causa da cultura artística paranaense”. Esse reconhecimento das contribuições de Andersen passa a ser recorrente nas ações da Sociedade de Artistas do Paraná.

O evento de maior expressão da Sociedade foi o Primeiro Salão Paranaense, que teve abertura no dia 3 novembro de 1931, no prédio da Alfaiataria Theinel situada

à Avenida João Pessoa⁴¹. Foi uma iniciativa coletiva com o propósito de dar visibilidade à produção de artes plásticas do Paraná. No evento, Andersen foi homenageado, sendo destinada uma parte da exposição para uma retrospectiva de sua obra. Tal escolha aponta para o reconhecimento dos esforços de Andersen no campo da arte no Paraná (PRIMEIRO, *Gazeta do povo*, 25 out. 1931).

Os salões de arte representaram uma instância de consagração⁴², agregando valor simbólico às obras, a determinados segmentos estéticos e à legitimação da competência do artista. As inscrições foram abertas para sócios e não sócios. O Júri do primeiro Salão Paranaense foi constituído por Alfredo Andersen, João Turin e Ludovico Doetsch. (PRIMEIRO, *Gazeta do povo*, 25 out. 1931). O evento contou com importantes personalidades ligadas à política:

Compareceram á solenidade o Sr. Cel. Joaquim Pereira de Macedo, Prefeito de Curitiba, acompanhado pelo diretor geral, Dr. Avelino Lopes; General Maurício Cardoso, comandante da região; os srs. Cônsules da Alemanha, Espanha, Polônia, Áustria e Portugal; dr Vitor do Amaral, reitor de nossa Universidade. Grande foi o número dos visitantes da notável exposição, que se manteve aberta até ás 23 horas. Foram muito apreciados os trabalhos de pintura, escultura e arquitetura. Muito admirada foi a exposição retrospectiva de obras do eminente prof. Alfredo Andersen [...] uma homenagem ao velho mestre que [...] ontem completou seu 71º aniversário (A INAUGURAÇÃO, *Gazeta do Povo*, 4 nov. 1931, p. 1).

As presenças do prefeito, do comandante da região, dos Cônsules de quatro países e do reitor da Universidade do Paraná demonstram o prestígio do evento. Guido Viaro elogiou publicamente a iniciativa: “Admiro, por isso a sagacidade, a atividade construtora dos organizadores” (VIARO, *O Dia*, 13 nov. 1931, p. 2), reconhecendo a força dessa ação coletiva. Segundo Osinski (2006, p. 39-40):

O Salão Paranaense era uma boa oportunidade de exposição e diálogo, e seu primeiro artigo publicado num jornal de ampla circulação na cidade procurava mostrar interesse em conhecer a produção local e a ela se integrar. Antes de se ater à análise dos trabalhos participantes do Salão, Viaro, numa atitude que o caracterizaria em suas ações posteriores, declara terem sido os trabalhos dos jovens os

⁴¹ Atual Avenida Luiz Xavier.

⁴² De acordo com Bourdieu (2013), existem diferentes instâncias de consagração, em geral integrantes de ações de instituições como museus, academias, sociedades eruditas e sistemas de ensino. Nesse sentido, os salões de arte constituem um dos elementos de consagração em arte.

que mais o atraíram. Esse interesse se dava por considerá-los predestinados à vitória pelo fato de serem portadores dos sinais prenunciadores de uma luta interior.

No decorrer da publicação, Viaro fez uma leitura de parte dos trabalhos expostos:

Detalhes construtivos e de uso da cor são apontados, conselhos distribuídos, a ênfase sempre recaindo no encorajamento da procura de um caminho próprio. Para cada participante, pontos positivos e negativos são elencados. Sugere procedimentos para a resolução de questões por ele consideradas problemáticas, quebrando a seriedade do texto com pitadas de humor. Erbo Stenzel é visto pelo autor do texto como uma revelação, expressando-se como um perfeito moderno. Seu traço esquematizante é considerado portador de uma psicologia especial. A Freyesleben, é aconselhado que siga sem reserva os seus sentimentos. Somente assim, diz Viaro, poderá o artista realizar os seus sonhos. Também são comentados os trabalhos da Sra. Rebello, das senhoritas Marco e Falce, de João Turin e de Lange de Morretes (OSINSKI, 2006, p. 40).

O segundo Salão Paranaense fez parte das comemorações da emancipação política do Paraná em 1932. Em dezembro daquele ano fora publicada uma matéria no jornal *Gazeta do Povo* informando que estariam isentas de impostos as exposições de pintura e escultura e as obras de arte vendidas no segundo Salão Paranaense. As obras dos participantes poderiam ser entregues no mesmo endereço em que ocorrera o evento no ano anterior (SEGUNDO, *Gazeta do Povo*, 15 dez.1932). Com base nos jornais da época Osinski (2006, p. 41) descreve:

Aberto em 19 de dezembro de 1932, o evento integrou as comemorações da emancipação política do Paraná, que incluíam também concerto sinfônico, entrega de medalhas comemorativas, exposição canina e de cavalos de raça, concurso hípico, exibição de ginástica e de esgrima, além de vôo de esquadra aérea. O Salão despertou grande interesse do público, ultrapassando, segundo periódico local, a mais otimista expectativa, e congregando verdadeira multidão.

O terceiro Salão Paranaense realizado em Curitiba, em Janeiro de 1934, foi montado no recinto da Exposição Feira Interestadual do Paraná. Contemplou as áreas de Pintura, Escultura, Desenho e Arquitetura. Com o apoio do Interventor Manoel

Ribas, o evento contribuiu para os esforços da Sociedade de Artistas do Paraná em fortalecer a aproximação entre os artistas e o poder público. Contando com a participação de 20 artistas, foram expostas 252 obras nas categorias pintura, desenho, escultura e arquitetura. Compuseram o Júri do Salão, na modalidade Pintura, os artistas Alfredo Andersen, Lange de Morretes e Guido Viaro. Na modalidade escultura, somente João Turin ficou responsável pela indicação da premiação, e para a modalidade Arquitetura, também com um único membro, foi júri F. Pinnow (SÁ BARRETO, 1934).

Sá Barreto foi secretário do evento e escreveu o texto de abertura do catálogo da exposição, no qual enalteceu aspectos da trajetória dos membros do júri⁴³ do III Salão Paranaense:

Muito embora ainda não seja um centro de grandes atividades culturais, Curitiba já pôde orgulhar-se de possuir apreciável número de artistas, capazes de representar a arte do Paraná, não só dentro de suas fronteiras, como no Brasil todo e, mesmo, além do país. Entre as artes representativas, incontestavelmente, a Pintura, em nosso Estado, foi aquela que melhor e mais rapidamente se desenvolveu. Devemos esse avanço rápido da Pintura, entre nós, à vinda, para nosso meio, do talentoso e apaixonado artista norueguês da paleta, professor Alfredo Andersen que, em trinta anos, mais ou menos, de atividades pictóricas conseguiu educar uma plêiade brilhante de artistas pintores. Andersen que é venerado no Paraná, como o creador de sua pintura, possui hoje, em retribuição aos seus serviços e muito justamente, o título de cidadão Curitibano. Do “atelier” do mestre, saíram nomes que transpuseram até as fronteiras patrias, logrando lugar de destaque, mesmo nas grandes metrópoles (SÁ BARRETO, 1934, p. 2).

Sá Barreto procurou valorizar a movimentação artística no Paraná enfatizando o trabalho de Andersen. Em suas afirmações, Andersen se destaca por suas atividades artísticas e pela atuação como professor. Dando prosseguimento ao texto, Sá Barreto evidenciou a produção de outros artistas:

Outro mestre da arte pictórica, entre nós é, sem duvida, o professor F. Lange de Morretes, magnífico artista conterrâneo, que, como Andersen, tem educado muitos moços de talento. Esses dois nomes da pintura paranaense e mais alguns de entusiásticos estrangeiros aqui radicados, como Guido Viaro e Schiefelbein [...]. Das gerações

⁴³ Os Membros do Júri também participaram da exposição como artistas.

novas, muito devemos esperar de Theodoro de Bona, hoje residindo na Itália e em vias de obter completa consagração ao seu esforço, de A. Nísio, em estudos na Alemanha, de W. Freyesleben, de S. Traple, de Inocencia Falce, O. Lopes, Stenzel, Conte, Sperandio, Aoki, T. Andersen, Boiger, Taborda Junior, Pernetta e outros. São todos, moços de talento, fé inquebrantável e amor ao estudo, alguns já trabalhando sem o amparo dos mestres, independentemente, como Freyesleben, Traple, Bona, Nísio, Lopes e alguns mais (SÁ BARRETO, 1934, p. 3).

Nos artistas elencados por Sá Barreto, mencionar os nomes de Theodoro de Bona e Arthur Nísio pode ser compreendido como uma estratégia para valorizar o papel do Estado ao enviar os dois artistas para os estudos na Europa. Além dos demais artistas citados, participaram da exposição obras de três artistas já falecidos naquele momento:

Dos mortos que muito contribuíram para nossa Pintura, deixando apreciável bagagem de obras de inegável valor, o Paraná se ufana de ter possuído G. Kopp, J. Ghelfi e A. Scheleder, treis iluminados da côr, treis espíritos torturados pela ânsia da Beleza (SÁ BARRETO, 1934, p. 3).

Sá Barreto destacou ainda na escultura os artistas João Turin, Zaco Paraná e Erbo Stenzel. Na arquitetura citou F. Pinnow, L. Deutche e F. Chaves. É interessante perceber que os componentes do júri também participaram da exposição como artistas.

De acordo com o catálogo do evento, participaram do 'III Salão Paranaense' na modalidade Pintura: Alfredo Andersen, Makoto Aoki, Thorstein Andersen, Kurt M. Boiger, Augusto Conte, J. Daros, Theodoro de Bona, Ludovico Doetsch, Inocencia Falce, J. Ghelfi, G. Kopp, F. Lange de Morretes, Oswald Lopes, Nadir Costa Marach, Francisco Pinnow, H. Schiefelbein, Adolfo Sperandio, Erbo Stenzel, João Turin, Guido Viaro e J. Zaco Paraná. Em escultura, participaram: Oswald Lopes, Erbo Stenzel, J. Zaco Paraná e João Turin. Na modalidade desenho: Kurt M. Boiger, Augusto Conte e H. Schiefelbein. E em arquitetura somente Ludovico Doetsch e Francisco Pinnow. Sá Barreto finaliza o texto de apresentação do Salão salientando a participação do Governo:

Á medida de suas possibilidades e com o decisivo e louvável apoio do Governo atual, a SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ,

agremiação que congrega a maioria dos artistas paranaenses e a quase totalidade dos estrangeiros que fazem arte nossa, pelo seu departamento de Pintura, com o atual “III SALÃO PARANAENSE”, procurou dar uma ampla demonstração de quanto tem feito e pode fazer o nosso Estado em matéria de artes plásticas. O número de trabalhos expostos e a diversidade de escolas dos expositores, que o “III SALÃO PARANAENSE” apresenta, em pavilhão especial, construído no recinto da Exposição Feira Interestadual de Curitiba, com o auxílio dado pelo Exmo. Interventor Sr. Manoel Ribas, são o atestado inequívoco da arte paranaense e a prova provada de que nossa Capital, sem ser um grande meio artístico, já é uma das vanguardistas nesse assunto, desde que só o Rio de Janeiro e, ultimamente, S. Paulo, em nosso país, se tem aventurado na realização de empreendimentos tão arrojados quanto significativos (SÁ BARRETO, 1934, p. 4).

Assim, embora o evento tenha sido criado pela SAP, a cooperação do Estado foi fundamental para sua realização. Esta afirmação não trata somente de contribuição financeira para realizar um evento, mas também da produção de instâncias de consagração. De acordo com Bourdieu (2013, p. 121):

Segundo as tradições históricas próprias a cada formação social, as funções de reprodução e legitimação podem estar concentradas em uma única instituição, como no caso da Academia Real de Pintura no século XVIII, ou então, divididas entre instituições diferentes – como o sistema de ensino, as Academias, as instâncias oficiais ou semi-oficiais de difusão (museus, teatros, óperas, salas de concerto etc).

Nesse sentido, cada sociedade possui seus mecanismos de consagração. A SAP como instituição, assim como o Salão Paranaense, fizeram parte de instâncias de legitimação da produção paranaense. Somado a isso, a presença de autoridades oficiais do Estado corroborou com o valor simbólico desejado. Bourdieu, elenca ainda o processo de canonização como parte das instâncias de legitimação da obra de arte, pois, “[...] a duração do ‘processo de canonização’ (montado por estas instâncias antes de concederem sua consagração) depende diretamente da medida em que sua autoridade é reconhecida e capaz de impor-se de maneira duradoura” (2013, p. 121-122). Dessa forma, a organização do campo da arte no Paraná, considerando tais esforços coletivos, contando inclusive com a valorização do trabalho de Andersen, configurou etapas no processo de consagração da arte local.

2.2 A SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN E A MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DO “PAI DA PINTURA PARANAENSE”

Analisando o quadro prosopográfico dos professores-fundadores da EMBAP (Quadro 2), percebe-se que dentre as agremiações estudadas, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen (SAAA) foi a que reuniu o maior número de docentes. Sobre a criação da SAAA descreve Antonio (2001, p. 69):

Numa manhã de domingo, dia 3 de novembro de 1940, com a Rua Matheus Leme quase vazia, um grupo se reuniu à casa de Alfredo Andersen para a inauguração de uma placa comemorativa que foi fixada em sua fachada [...]. A cerimônia, presenciada por amigos, admiradores e discípulos, tinha por finalidade comemorar a passagem do 5º aniversário da morte de Alfredo Andersen. A grandeza de caráter e o valor artístico de Andersen foram ressaltados pelo dr Sá Barreto, Presidente do Centro de Letras do Paraná.

A placa de bronze, executada por João Turin continha o escrito: ‘Aqui viveu e morreu o Mestre’. A solenidade, contando com mais de cem pessoas presentes, seguiu as comemorações com uma visita ao túmulo de Andersen no cemitério Municipal. Sensibilizados por esse momento de devoção ao mestre norueguês, seus admiradores criaram nesta data a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, uma associação responsável por preservar sua memória, classificando e hierarquizando fatos que contribuíssem para a construção de um sentimento de pertencimento a uma produção artística identificada com temas de cunho regionalista, como o pinheiro e a paisagem local.

Andersen deixara um legado para o Paraná, todavia, foi através da SAAA que se manteve viva a sua obra e seus ideais para arte. Sobre a guarda da memória de Andersen afirmou Coelho Jr⁴⁴ (1959, p. 1): “Cultuar a memória do Prof. Alfredo Andersen, é um dever cívico para os paranaenses, pois ele foi um dos mais expressivos colaboradores da formação cultural de nossa terra, quando ela amanhecia para a civilização”. A SAAA foi criada com o propósito de manter viva a

⁴⁴ Carlos Alberto Teixeira Coelho Junior ou Coelho Jr, como ficou conhecido, foi o segundo ocupantes da 29ª cadeira da Academia Paranaense de Letras e integrante do Centro de Letras do Paraná.

memória de Alfredo Andersen. A Sociedade Amigos de Alfredo Andersen “afirmava, desta forma e desde seu primeiro momento, a identificação da personalidade de Andersen com o ensino da arte, característica nunca abandonada pela instituição até os dias de hoje” (ANTONIO, 2001, p. 70). Para cumprir tais propósitos, seus integrantes desenvolveram uma série de ações culturais em torno do museu e da escola de arte. Criaram também vários lugares de memórias, parafraseando Pierre Nora (1993), em que Andersen seria constantemente lembrado.

Fizeram parte da fundação da SAAA intelectuais com diferentes capitais: Breno Arruda, Carlos Coelho Jr, David Carneiro, Edgard Chalbaud Sampaio, Elsa Irene Muller, Elvira Fraxino, Estanislau Traple, Gaspar Veloso, Iria Falce, João Turin, Joaquim Pereira de Macedo, Jofre Sousa Ginese, José Pereira de Macedo, Julio Manfredini, Julio Moreira, Luci Santos, Maria de Lourdes M. Loyola, Nair Santos, Osvaldo Pilotto, Oswald Lopes, Otávio de Sá Barreto, Pretextato Taborda Junior, Raimundo Jakulski, Raul Gomes, Rodolfo Damm, Rodolfo Dudek, Romário Martins, Rosaldo G. de Mello Leitão, Saul Lupion Quadros, Serafin França, Silvina Bertagnoli, Simeão Mafra Pedroso, Theodoro De Bona, Thorstein Andersen, Valfrido Pilotto, Waldemar Curt Freyesleben (MUSEU, 2006; SOCIEDADE, 2014). Parte dos integrantes da SAAA já haviam compartilhado experiências culturais na S.A.P. Participaram também da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Arthur Nísio, João Woiski e José Peon. A entidade

[...] assumiria também o compromisso fundamental da futura Casa Andersen de atuar em prol das artes plásticas paranaenses através do ensino da arte. Durante os anos seguintes, e ainda hoje, a instituição oferece cursos livres de arte abertos a toda a comunidade (ANTONIO, 2012, p. 92)

Assim, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, junto aos esforços de seu filho Thorstein Andersen e do deputado Rivadávia Vargas, conseguiu por meio de aprovação da emenda constitucional nº 306, desapropriar o prédio na Matheus Leme, nº 336 e criar a *Casa de Alfredo Andersen – Escola e Museu de Artes*. Como guardiões da memória de Andersen, os envolvidos deixaram o espaço em evidência por meio de uma intensa agenda de trabalhos (ANTONIO, 2012).

2.2.1 Homenagens póstumas a Andersen: “o culto” a sua memória

Andersen faleceu em 9 de agosto de 1935. No dia 14 do mesmo mês, Raul Pilotto⁴⁵ publicou na Gazeta do Povo:

[...] Depois, como se procurasse repouso às horas de trabalho, descansava a paleta e o pincel para conversar com os amigos e trocar opiniões com os críticos de suas telas. Palestras de fina espiritualidade manteve assim, com grandes amigos de que jamais se afastara e com vários intelectuais de nossa terra, que manifestaram sempre a mais profunda admiração pelo mestre. Passou, assim, os seus últimos momentos, na mais viva emoção artística. Reproduzia no ar trespassado de tristeza de seu quarto, as telas magníficas que o seu pincel espalhou por nossa terra, para a estesia dos que o compreenderam e tiveram a ventura de admirá-lo na extraordinária rota de suas sensibilidades. Sua voz se fez ouvir nos últimos instantes, para lembrar todo o grande motivo de sua vida: a pintura.

Além de momentos de dor e de despedida, as palavras de Raul Pilotto reforçavam a construção da memória de Andersen como artista dedicado e devoto da arte.

Em março de 1937, sob o título de “Patrimônio inestimável”, Plácido e Silva publicou uma matéria que se inicia com uma justificativa sobre a semântica da palavra ‘patrimônio’, para chegar à definição de patrimônio intelectual e artístico e abordar a obra de Andersen:

Entre nós possuímos o Conselho Superior de Defesa Cultural, cuja finalidade é sobremodo relevante. A ele compete defender e promover o engrandecimento sempre crescente de nossa cultura, sob todos os seus aspectos. A ele compete apontar às nossas autoridades as medidas indispensáveis à consagração de nossos valores intelectuais e à conservação de nossas relíquias artísticas e de nossas primorosas tradições. A ele compete também a vulgarização dos nomes e da ação de nossos artistas e de nossos intelectuais. Aqui, em nossa maravilhosa terra, embevecido pelo encanto dos nossos pinheirais

⁴⁵ Raul Pilotto, irmão de Osvaldo Pilotto, Valfrido Pilotto e Luís Pilotto são personalidades contempladas nesta pesquisa. Osvaldo, Luís e Alice foram alunos de Lange de Morretes e posteriormente professores de desenho. Os demais irmãos se chamavam Mário, Olívia e Oscar. A manifestação de Raul Pilotto foi publicada no livro de Carlos Rubens, intitulado “Andersen: pai da pintura paranaense”.

imensos, um homem, filho de outras terras, pelo nascimento, mas paranaense que se tornou pelo coração, implantou o alicerce magnífico de um edifício da arte monumental. Foi Alfredo Andersen, com sua pertinácia, com o seu talento, que se manifestou, através de seus anos vividos, sempre puro e sempre produtivo, o instituído de uma escola pictórica nas terras das Araucárias. Criou discípulos, fez sua escola. Disseminou o gosto pela arte imortal, produzindo uma plêiade de alunos luminosos, que souberam aproveitar as lições do mestre e da expansão ao fulgor de seu talento (PLACIDO E SILVA, 1937).

Em um tom saudosista, a memória de Andersen e a seu legado artístico foram ressaltados de tempos em tempos. A localização de sua obra como patrimônio artístico e intelectual foi salientada no final da matéria, quando Plácido e Silva questionou a falta de ações para perpetuar o nome do artista.

Conforme Nora (1993), um texto, um arquivo, ou um documento só será um lugar de memória se for investido de uma aura simbólica, se for objeto de um ritual. Além de homenagens a Andersen em forma de exposições e textos publicados esporadicamente, em seus aniversários de morte, eram feitas visitas sistemáticas a seu túmulo. Por vezes, o discurso proferido nas diversas ocasiões, foi guardado como parte da memória de tais eventos, ou como um lugar de memória, como esclareceu Pierre Nora.

O jornal 'O Dia', contribuía publicando o convite para a celebração. No ano de 1943, foi publicado no jornal que a romaria ao túmulo de Andersen aconteceria no dia 3 de novembro, orientando que cada amigo do artista deveria levar um buquê de flores. A concentração teria início na Praça Garibaldi e o discurso seria proferido por Edgard C. Sampaio representando a SAAA (ANTONIO, 2001). Segue um trecho do discurso:

[...] Esta memória, esta singela homenagem, estas flores, tudo isso é coisa simples e quase comum. Tem, contudo, uma grande uma profunda significação: quer dizer que está bem viva em nosso espírito a imagem desse homem bom e simples que punha na arte exclusivamente todo o objetivo de sua vida; quer dizer que não se arrefeceu em nossos corações a saudade que deixou quando, dos amigos e dos discípulos que ele tanto amou, separou-se para sempre; e quer ainda dizer que, para nós paranaenses, Alfredo Andersen continua a viver através de sua obra de arte e da sua obra educativa [...] (SAMPAIO, *O Dia*, 3 nov. 1943).

De acordo com Antonio (2001), a Casa de Andersen foi transformada em um símbolo unificador da memória de Andersen e de sua relação com a arte do Paraná. Para o autor, “a necessidade de preservar a presença do artista norueguês é alimentada por um sentimento de dívida” (2001, p. 71). Esse sentimento foi reforçado constantemente nas ações da Sociedade.

Valfrido Pilotto publicou em seu livro ‘Profanações’ o discurso lido no ano seguinte diante do túmulo de Andersen. Iniciou o texto ressaltando qualidades da personalidade de Andersen, como o forte aperto de mão, as recepções alegres, as manifestações de amizade, entre outras. Após demonstrações afetivas, Pilotto (1947, p. 85) reafirmou o compromisso: “Uma obsessão parecia, muitas vezes, a vós próprio, professor Andersen, aquela vossa insistência junto aos nossos governos, para que criasse uma Escola de Belas Artes”. Na sequência o autor demonstrou compreender as queixas do mestre e justificou seu envolvimento. Nas afirmações de Pilotto, percebe-se o desejo de continuidade dos propósitos de Andersen. No livro ‘O acontecimento Andersen’, publicado em 1960 também por Valfrido Pilotto, retomou a questão da criação de uma Escola de Belas Artes como parte da missão de Andersen:

O capítulo das delongas quanto à fundação de uma Escola de Belas Artes e ao aproveitamento da boa vontade do artista, é enevoado e deprimente. Também o dos esforços finais, quase exigindo aquela criação, coloca particulares à frente daquilo que competia a um mínimo de deveres administrativos. O que ainda consola, – pavoroso consolo! – é ser, a calamidade, de caráter geral. Políticos e governos, e não estando, comumente na política, as expressões de alta cultura, transfere-se, essa deficiência, aos setores de mando (PILOTTO, 1960, p. 94).

Nas afirmações de Pilotto, a mágoa de Andersen fora alimentada e assumida como questão a ser enfrentada junto à política local. Voltando ao texto de 1947, o autor sinalizou o compromisso assumido pelos amigos do pintor norueguês:

Compreendemos, mestre Andersen, o vosso plano de realizações, a missão que, apesar de tudo, ainda realizastes, e o vosso desespero pelo que não pôde ser conseguido. Tudo há de florescer um dia! As preocupações que encheram vossa vida fazem, também unido este grupo que buscou o nome de Sociedade “AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN”. E trazemo-vos, mais uma vez, a nossa promessa de peregrinos de um ideal que não pode fenecer. Havemos de triunfar, professor Andersen! Para isso, neste dia aqui estamos, como

estaremos sempre junto de vossa esplendente flama de precursor imortal, quaisquer sejam as refregas em que nos envolvam homens ou acontecimentos!

Valfrido Pilotto, ao dialogar com os anseios de Andersen, se prontificou a propagar seus ideais por meio de ações coletivas. A memória de Andersen se manteria viva muito tempo após sua morte, como é possível constatar na extensa agenda de trabalho programada para comemorar o centenário de nascimento de Andersen na década de 1960:

1- Missa solene na Catedral Metropolitana, às 9 hs., celebrada pelo Arcebispo de Curitiba, D. Manoel da Silveira D'Elboux, com a participação do Coral da Universidade do Paraná. 2 – Romaria ao túmulo de Alfredo Andersen, às 10 hs., com inauguração de uma placa de bronze comemorativa, e colocação de uma coroa de flores, falando na ocasião Theodoro De Bona. 3 – Às 16 hs., inauguração da “Praça Alfredo Andersen”, com a colocação de um monumento de autoria do artista paranaense Erbo Stenzel. 4 – Conferência, às 20 hs., na Biblioteca Pública do Paraná, sobre “Alfredo Andersen, Pai da Pintura Paranaense”, pelo escritor e crítico de arte, Andrade Muricy, vindo do Rio de Janeiro, a convite especial. 5 – Às 21 hs., inauguração, na mesma Biblioteca, de uma Exposição Retrospectiva das Obras de Alfredo Andersen, sendo orador o prof. Oscar Martins Gomes. 6 – Doação à Noruega, para ser colocada em Christiansand, de uma duplicata do monumento, como oferta da cidade de Curitiba. 7 – Confeção e publicação de um álbum “Alfredo Andersen”, a cargo dos srs. Luís Pilotto e Vasco José Taborda, contendo escritos e fotografias alusivos à vida e à obra do mestre, e com reprodução, a cores, dos quadros mais importantes e expressivos deixados por Alfredo Andersen. 8 – Confeção de uma medalha comemorativa, em prata e bronze, contendo a efígie do mestre, e gravada pelo artista José Peón. 9 – Realização de concurso escolar sobre a figura de Alfredo Andersen, e de palestras nas escolas, alusivas à data. Impressão de folhetos, contendo fotografias de Alfredo Andersen e um resumo de sua vida, para serem distribuídos em todas as escolas primárias e secundárias do Estado. 10 – Criação do Prêmio “Alfredo Andersen”, em dinheiro, no Salão Paranaense de Belas Artes, a ser entregue a critério da comissão julgadora do Salão. 11 – Realização do Congresso Nacional de Arte Universitária, promovido pelo Diretório Acadêmico da Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, reunindo estudantes universitários de escolas de arte de todo o Brasil. 12 – Divulgação pela imprensa, rádio e televisão, de elementos sobre a vida e obra de Alfredo Andersen, destacando o significado das comemorações (PILOTTO, 1960, p. 100-101).

Seguem trechos do texto escrito por Theodoro De Bona para ser lido ao final da romaria ao túmulo de Andersen. De Bona iniciou o texto contextualizando o motivo de estar prestando esta homenagem:

Estamos aqui reunidos para reverenciar a memória de um grande paranaense. Quis a Comissão Organizadora dos festejos do I Centenário de Alfredo Andersen que aqui na paz do Campo Santo, diante do túmulo do Mestre, falasse um dos seus discípulos, para que esta cerimônia tivesse o caráter de intimidade e a beleza da simplicidade. Nada de grandes oradores, mas a palavra espontânea e singela brotada do mais puro sentimento de gratidão ao querido artista. Confessamos que, aceitando o honroso, não o fizemos sem preocupações. Bem diferente do uso apurado da palavra é o nosso ofício; assim como externar com propriedade tudo aquilo que sobre Andersen gostaríamos de dizer, sobre o muito que dele recebemos, todos nós, os seus discípulos e toda a legião de artistas paranaenses que hoje aí está a trabalhar pelo Paraná no terreno da arte e da cultura (DE BONA, 1960, p. 1).

Em tom de gratidão, De Bona lembrou que esteve distante de Andersen em seus últimos anos de vida. Elencando características positivas como sua atuação artística, como professor e como cidadão, afirmou:

Artista e mestre. Duas qualidades tão diversas que, embora ligadas entre si, nem sempre se correspondem, nem sempre se completam. Encontramos, muitas vezes, grandes artistas mas mestres medíocres; outras vezes grandes professores, mas sofríveis artistas. E sabemos que todas as qualidades necessárias aos que se dedicam as artes, a mais importante é, sem dúvida, a de ser artista, no sentido lato do termo. O artista vale pelo que fica. Tudo o mais desaparece (DE BONA, 1960, p. 1).

De Bona se referiu a ser artista no sentido de ter um compromisso com algo maior. Quanto 'ao que fica', referiu-se tanto à sua obra e ao conhecimento sobre arte, passado para seus alunos durante toda sua trajetória. Sobre o valor de sua obra, o colocou acima do pintor Georg Grimm:

Entre os pintores estrangeiros que viveram no Brasil, sem mencionarmos os que vieram em missões oficiais para dirigirem a Escola Nacional de Belas Artes, destaca-se o mestre Grimm, que no Rio de Janeiro, nos fins do século passado, reunindo em torno da sua pessoa, um grupo de jovens talentosos, abriu em nossa terra as portas

para uma pintura mais avançada, já no início do impressionismo, criando artistas notáveis, entre os quais o grande Antonio Parreiras. Mas Grimm, como outros na capital Federal, em São Paulo e no Rio Grande do Sul, foram excelentes professores, porém sem tirar-lhes os justos méritos que também possuíam, nenhum deles pode ser comparado a Andersen, quanto a qualidade das obras produzidas. Isto como artista (DE BONA, 1960, p. 2).

Johann Georg Grimm, a que se refere De Bona na citação acima, foi um pintor bávaro que se dedicou à pintura de paisagem. Conforme Levy (1980), morou no Brasil no final do século XIX, se tornando professor da Academia Imperial das Belas Artes em 1882. Durante os dois anos que trabalhou na AIBA, alterou as aulas de pintura de paisagem, deixando de ser desenvolvidas em ateliês para ser ao ar livre.

Nas afirmações de De Bona, Andersen deixara uma obra tão importante quanto a de Grimm. Além de um elogio a pintor norueguês, e possível que tal afirmação tenha sido feito para comparar, por exemplo, o tempo de permanência no Brasil. Nesse sentido, o compromisso de Andersen com o Paraná e consequentemente pela quantidade de discípulos que fez, o colocaria à frente de Grimm, que passou menos tempo no Brasil. Em seguida, De Bona comentou sua atuação como professor e estabeleceu um contraponto em relação aos momentos em que estudou na Europa:

Quando se afirma que Andersen foi o Pai da Pintura no Paraná, diz-se isto com muito fundamento, porque antes dele o que havia aqui eram meras tentativas, passos incertos de uma sociedade incipiente no terreno das artes plásticas. Andersen trouxe-nos o que de mais avançado existia na época da pintura do velho mundo. Nós mesmos – e dizemo-lo sem vaidade porque, não fomos o melhor dos alunos do Mestre – pudemos verificar a extensão do ensino proficiente e renovador de Andersen, quando ingressando na Academia de Veneza, naquela Academia que abrigou artistas como Tiepolo e Antonio Canova, apresentando, em conjunto com os demais alunos a prova de desenho do modelo vivo, tivemos da parte do iminente professor Vincenzo De Stefani palavras de aprovação pelo modo que havíamos conduzido o trabalho, trabalho, esse que, naquele momento se apresentava a continuação dos ensinamentos de Andersen (DE BONA, 1960, p.2).

Nesse sentido, De Bona reconheceu que a base de seu desenho fora adquirida com os ensinamentos de Andersen, os quais lhe ajudaram no decorrer de sua formação fora do Brasil.

As romarias ao túmulo de Andersen fizeram parte dos 'rituais de canonização' de sua obra, bem como da construção dos 'lugares de memória' que perpetuaram suas propostas artísticas e de ensino da arte. Esses eventos, somados às diversas ações da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, contribuíram para fortalecer a ideia de criação de uma escola de arte mantida pelo Estado e continuaram sendo alimentados mesmo depois da criação da EMBAP.

2.2.2 Exposições coletivas de arte paranaense

Como parte das atividades desenvolvidas pela Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, além de manter viva a memória de Andersen, intencionava estimular a produção artística local. Conforme Antonio (2001, p. 70):

Juntamente com o culto à memória do mestre, a Sociedade também incluiu em seu estatuto a promoção e o incentivo às artes plásticas. No artigo sétimo, constam como objetivos, fundar o Museu Alfredo Andersen, efetivar o levantamento e catalogação da sua obra artística e divulgar sua vida, obra e personalidade. Além destes, consta que a SAAA deverá promover exposições de artes plásticas [...]

A sociedade deveria ainda incentivar o desenvolvimento das artes plásticas no Paraná. Nesse sentido, uma das ações foi a criação do '1º Salão Paranaense de Artes Plásticas', realizado em 1941 (ANTONIO, 2001). Uma segunda versão do Salão Paranaense, agora promovida pela SAAA. Além do Salão de Arte foram organizadas exposições coletivas de artistas que atuavam no Paraná, esses eventos estiveram sempre ligados a homenagens ao mestre norueguês e por extensão à seus discípulos, como costumavam ser chamados. Tais homenagens a Andersen, assim como as romarias ao túmulo de Andersen, compunham os lugares de memória em torno da obra de Andersen.

A primeira exposição coletiva da SAAA foi inaugurada em 1º de fevereiro de 1941, no Edifício Garcez em Curitiba. Foram contempladas três modalidades: pintura, escultura e desenho. Integraram a exposição obras dos artistas: Adolfo Sperandio, Alfredo Andersen, Annibal Scheleder, Augusto Conte, Ben Ami, Curt Freyesleben, Erbo Stenzel, Estanislau Traple, Felix Szabo, Geni Woiski, Guido Viaro, Gustavo Lopes, Hariclée Tramuja Gomes, Helena Dais, Inocencia Falce, Iria Correia, Isolde

Johann Hoette, Jacobus Van Hile, João Guelfi, João Turin, João Woiski, José Daros, José Peon, Kurt Boiger, Lange de Morretes, Nadir Marach Costa, Oswald Lopes, Prestato Junior Taborda, Raimundo Jaskusk, Rodolfo Damm, Theodoro De Bona, Yonege Matsune.

Durante o mês de julho de 1944, Raul Gomes⁴⁶ organizou a Exposição de Arte Paranaense no Rio de Janeiro, na galeria do edifício da Associação dos Empregados do Comércio, sob o patrocínio do Governo do Estado do Paraná e com cooperação do Ministério da Educação e do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em matéria publicada posteriormente no Paraná, no jornal 'O Dia' de 27 de agosto de 1944, Andersen ganhou o destaque de abertura:

Rio, (Via Aérea) – O “Jornal do Comercio” publicou o seguinte em sua acreditada secção notas de arte: - O mérito superior da pintura de Alfredo Andersen, o ‘Pai da Pintura Paranaense’, constitui não semente a base do interesse despertado pela recente Exposição de Arte Paranaense no Rio, como a sua verdadeira explicação. Andersen foi, no Paraná durante quarenta e nove anos o artista criador máximo e o mestre cheio de entusiasmo. A sua obra representou, nesse período a produção mais vasta e valiosa, mas, também, o exemplo direto e vivo. Nesta mostra memorável e edificante o bloco Andersen estabelecia como que o elo, o seguro cimento que unia num só espírito os temperamentos, as visualizações tão diversas cujas vibrações se faziam sentir na extensa parede fronteira (A EXPOSIÇÃO, *O Dia*, 27 ago. 1944, s/p.).

O texto reproduzia a notícia publicada no Rio, que iniciava valorizando a obra de Andersen e na sequência comentava os demais trabalhos dos artistas paranaenses. “Nem todos os discípulos de Andersen ali figuravam. Nenhuma tela de Anibal Scheleder, de Taborda Junior, de Augusto Pernetta, de tantos outros” (A EXPOSIÇÃO, *O Dia*, 27 ago. 1944, s/p.). Embora sem autoria, a maneira como o texto foi escrito indicava que o autor acompanhava a produção do Paraná para além da exposição no Rio. O enaltecimento de Andersen como ‘Pai da Pintura Paranaense’, sugeria uma posição superior entre os artistas, principalmente pelo texto dedicar uma espaço maior para tratar de sua obra.

⁴⁶ Para mais detalhes sobre a Exposição de Arte Paranaense no Rio de Janeiro, ver a dissertação de Anna Carolina Brandalise, intitulada “O intelectual Raul Gomes e suas práticas discursivas na imprensa: narrativas sobre educação, arte e cultura no paraná (1907-1950)” defendida em 2016.

No catálogo da exposição a obra de Andersen também está em destaque, composta por obras que compreendiam mais da metade da exposição e contando de início com uma breve biografia. Na sequência do catálogo, os artistas foram apresentados com uma breve biografia e sempre que possível, com a referência de terem sido alunos de Andersen (A EXPOSIÇÃO, *O Dia*, 27 ago. 1944). Mesmo os artistas paranaenses que estudaram na Europa foram figurados no catálogo como discípulos de Andersen.

A exposição não contou somente com obras dos discípulos de Andersen, mas também de artistas com outras formações. Participaram da Exposição: Albano Agneer de Carvalho, Augusto Conte, Erbo Stenzel, Estanislau Traple, Frederico Lange de Morretes, Genee Woiski, Guido Viaro, Gustavo Kopp, Heráclito Ribeiro dos Santos, Inocencia Falce, Isolda Hotte, Jeanette Gabordi, João Ghelfi, João Turin, João Woiski, Zaco Paraná, José Daros, Leonor Boteri, Maria Amélia Assumpção, Miguel Bakun, Nilo Previdi, Oswald Lopes, Pedro Macedo, Poty Lazaroto, Raimundo Jaskulski, Theodoro De Bona, Thorstein Andersen, Waldemar Curt Freyesleben, (A EXPOSIÇÃO, *O Dia*, 27 ago. 1944). Sobre esta exposição, publicou no jornal *Diário da Noite*, Quirino Campofiorito, crítico e professor da Escola Nacional de Belas Artes:

Esta retrospectiva de Alfredo Andersen, entremeada da obra de seus discípulos e de alguns jovens favorecidos pelo estímulo ambiente semeado pelo velho Mestre norueguês, se avoluma como um movimento de arte brasileira, em um de seus setores mais recentemente iniciados, mas que atinge no entanto já uma compostura dinâmica no conjunto nacional (CAMPOFIRITO, *Diário da noite*, 1944, p. 5).

A exposição dos artistas Paranaenses no Rio significava a inserção num circuito de grande visibilidade nacional. Representava também um grande avanço em relação a ações colaborativas entre a SAAA e o Governo do Paraná. O Estado ganhava visibilidade e prestígio e os artistas estreitavam os laços com o poder público. Nesse sentido, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen trabalhou para cultivar a memória de Andersen e contribuiu para organizar o campo das artes plásticas no Paraná.

2.3 TENSÕES ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS NO PARANÁ (1920 – 1940)

Adalice Araújo (1976) dividiu a história da Arte do Paraná em seis categorias. Esta classificação não é hermética, pois a produção artística é dinâmica, se sobrepondo em diversos momentos. Todavia, elas situam uma determinada produção artística, em um dado contexto temporal.

1º) Pré-História: caracterizada pela cultura de nossos indígenas, anterior ao descobrimento do Brasil; 2º) Proto-História: séculos XVI e XVII; 3º) Fase Itinerante: seu início coincide com a Proto-História e segue até o séc. XIX. Caracteriza-se por artistas viajantes, que estando de passagem pelo estado deixaram suas impressões registradas em obras. Fazem parte ainda dessa fase, alguns artistas que se radicaram no Paraná, mas não deixaram seguidores; 4º) Infraestrutura: De 1886 a 1940. Contando principalmente com as Escolas de Mariano de Lima e posteriormente a Escola de Alfredo Andersen. Nesta fase se encontram as produções do objetivismo visual e do Paranismo; 5º) Movimento de integração: Entre as décadas de 1940 e 1960, com produções que dialogam com o modernismo; 6º) Contemporaneidade: Da década de 1960 até os dias atuais (ARAÚJO, 1976).

Analisando as produções artísticas dos professores-fundadores (ver quadro 2), percebe-se que a Infraestrutura e o movimento de integração merecem atenção, principalmente por abranger as produções voltadas ao objetivismo visual e ao diálogo com alguns movimentos do modernismo. Não se trata aqui de tentar colocar as produções artísticas em categorias fechadas, mas de compreender como os grupos se constituíam para que no decorrer da investigação possam ajudar a entender como tais afinidades ajudarão a estruturar a Escola Superior de Arte.

2.3.1 Características do objetivismo visual no Paraná

Adalice Araújo, apesar de ter cunhado o termo, não dedicou muitas páginas para defender o 'objetivismo visual', como um movimento estilístico e coeso no Paraná. Todavia, deixou explícito que se tratava de uma tendência realista, que

mantinha alguns aspectos da tradição, mas não se comportava de forma rigidamente acadêmica. Foram reconhecidas como integrantes do objetivismo visual, as produções dos artistas das primeiras gerações do século XX no Paraná (ARAÚJO, 1976). Para Araújo, Alfredo Andersen teve importante participação na difusão dessa corrente:

Sem ser propriamente um acadêmico, foi o iniciador no Paraná de uma corrente do “objetivismo visual”. No retrato explora os efeitos do claro-escuro, característica bastante comum nos pintores nórdicos. Tendo inclusive como eles diversas cenas intimistas – Na paisagem conseguiu uma liberdade maior. Se confrontarmos as telas pintadas na Noruega com algumas paisagens paranaenses, veremos o quanto evoluiu – em contato com a luz e cores – percepção em captar as impressões atmosféricas tão fugidias de nossa natureza; chegando mesmo por vezes a transubstanciar-se num autêntico impressionista. Assim, podemos ver ao lado de telas pintadas ainda na Noruega, a primeira revelação atônita que experimenta em 1882 no porto Cabedelo na Paraíba do Norte (Tela esta pintada de dentro do navio). Gradativamente familiariza-se com a orgia da luz e cores dos trópicos (ARAÚJO, 1974, P. 86-87).

Assim, a pintura de Andersen manteve relação com sua formação. De acordo com Graça (2000, p. 52):

A formação artística de Andersen ocorreu toda na Europa. Estudou Artes em seu próprio país e também na Dinamarca, sob Influência de um academicismo romântico como o de Christian Krohg (1852-1925), da tradição realista da arte nórdica reconhecível nas obras de Adolph Tidemand (1814-1876) e Olaf Isaachsen (1835-1893), e de linguagem impressionista desenvolvida por Peder Severin Kroyer, (1851-1909) e Erik Werenskiold (1855-1938) tendência em voga na arte nórdica do período.

Nesse sentido, a obra de Andersen dialogava com parte da arte nórdica do final do século XIX e início do século XX. A obra de Andersen não dialogava, por exemplo, com a produção de artistas como Edvard Munch, pintor três anos mais jovem e considerado precursor do expressionismo. Sobre a diferença entre o impressionismo e o expressionismo, Micheli (1991, p. 61) declara: “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionismo era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, *dentro* do qual se devia viver”. Voltando a obra de Andersen, Graça (2000, p. 54), declara que

“foi pintor profícuo, que realizou obras, representando principalmente paisagens, cenas de gênero e retratos”.

Araújo insere ainda no objetivismo visual os discípulos de Andersen e artistas que não estudaram nesta escola, mas produziram na mesma época. Deste grupo interessam pra essa pesquisa dois subgrupos: o primeiro composto por Arthur Nísio, Estanislau Traple, João Woiski, José Peon, Theodoro de Bona; Waldemar Curt Freyesleben; e o segundo, que não se opõe ao anterior, composto por João Turin, Lange de Morretes e Oswald Lopes.

Estanislau Traple aparece nas fontes como “o melhor retratista e o mais próximo ao realismo Visual do velho Mestre” (ARAÚJO, 1976, p. 25). A formação de Traple passou principalmente por Andersen, o que pode justificar sua influência. Para Araújo (1974, p. 117): “Sua pintura caracteriza-se pela solidez formal e um realismo à toda prova. Embora também se dedicasse a paisagens e naturezas mortas foi essencialmente um retratista”.

Freyesleben e De Bona merecem um pouco mais de atenção sobre suas produções. Freyesleben, assim como Traple, obteve sua formação em pintura exclusivamente na escola de Andersen. Todavia, diferente de Traple, sua produção se distanciou um pouco da de Andersen. Sobre algumas características de sua pintura, declara Brzezinski (2002, p. 29):

Certas obras suas possuem um equilíbrio entre a simplicidade do desenho e euforia no empastamento, com uma liberdade de tons, cujo exemplo maior está na célebre pincelada verde, que podemos sem dúvida nenhuma considerá-lo o primeiro expressionista paranaense. (2002, p.29)

Nesse sentido, a obra de Freyesleben se aproxima do expressionismo. Conforme Araújo (1976, p. 26): “Freyesleben (1890-1970) notabilizou-se como retratista e paisagista. Apesar do objetivismo visual que caracteriza sua obra, em certos detalhes nervosos, reconhecem-se explosões caracteristicamente expressionistas”.

Theodoro De Bona iniciou seus estudos artísticos com Andersen, mas os complementou em Veneza entre 1927 e 1936. Adalice Araújo insere a produção de De Bona no objetivismo visual, porém considera também outras influências, classificando sua obra como uma das precursoras do modernismo no Paraná:

Pintando o mundo sem deformá-lo por um excesso de subjetivismo, Theodoro De Bona é hoje no Paraná o maior intérprete de uma corrente objetiva visual. Em comum com os impressionistas capta a atmosfera local naquilo que possui de transitório e sutil. Com um lirismo bastante raro apreende tanto as imperceptíveis transições das gamas da cor de nossos campos, como a transparência da água dos canais de Veneza, que em ritmos singulares refletem a vida condensada nos velhos casarios (ARAÚJO, 1974, p. 176).

A influência do impressionismo aliada aos primeiros ensinamentos de Andersen na obra de De Bona, foi notada também por Justino (1987, p. 2):

Do Impressionismo propriamente dito, creio que herdou a nova maneira de ver o mundo, a luminosidade e a pureza das cores. Mas pode-se afirmar que De Bona não é um impressionista, na medida em que em sua obra é visível o desejo da construção – herdada desde cedo através de Andersen, pintor que trabalhava com certo rigor e, mais tarde, desse construtor por excelência que foi Cézanne, por quem nutria grande admiração.

A admiração pela natureza, assim como acontecia com Cézanne, em sua obra, se confirma no depoimento de De Bona publicado em seu livro 'Curitiba – pequena Montparnasse', em 1982 e reeditado em 2004:

Em Morretes, o velho casarão onde eu nasci, na madrugada de 11 de junho de 1904, situado na Estrada do Anhaia bem nas proximidades da cidade, tem à frente o morro de Antonina que fica a leste onde o sol nasce, e, ao oeste, a Grandiosa Montanha do Marumbi que se avista em toda a sua magnitude. Essa montanha foi pra mim, uma espécie de Montanha de "Saint Victorie" para Cézanne. Durante toda a minha longa carreira de pintor aliei-me a todos os ambientes artísticos que frequentei e grupos de vanguarda tanto no Brasil como no exterior, mas nunca pude afastar, da paisagem e dos princípios impressionistas já em mim espantosamente revelado quando, com poucos anos de idade, me encontrava com o nariz grudado nos vidros da única janela envidraçada que possuía o velho casarão, contemplando extasiado os efeitos maravilhosos que a luz do sol, ao nascer, enfeitava os picos mais altos da montanha (DE BONA, 2004, p. 53-54).

Do grupo recortado, ainda fizeram parte do objetivismo visual Arthur Nísio, João Woiski e José Peon. Nísio foi aluno de Lange de Morretes e mais tarde estudou na Academia de Belas Artes de Munique. Para Araújo (1976, p. 27):

Ligados ao objetivismo visual, estão também quase todos os discípulos de Lange de Morretes. Entre estes, destaque especial merece Arthur Nísio (1906-1974), considerado um dos maiores animalistas do Paraná no séc. XX e, quiçá do Brasil. Animais ao ar livre e paisagens tomadas diretamente da vida constituem sua temática dominante. Suas obras refletem uma cultura pictórica romântico-naturalista.

Adalice Araújo contabilizou como integrantes do objetivismo visual alguns artistas estrangeiros que exploraram essa tendência, e dentre eles se encontram Woiski e Peon. João Woiski embora paranaense, estudou nos Estados Unidos. “Em suas telas procurou captar as cenas típicas do litoral paranaense” (ARAÚJO, 1974, p. 137). José Péon, chegou no Paraná em 1914, permanecendo até sua morte em 1969. Trabalhou com a gravação de medalhas em bronze. Conforme Adalice Araújo, “Dentro do objetivismo visual, pode ser considerado como um dos maiores medalhistas ativos no Brasil, neste século; sendo sua, entre outras, a medalha comemorativa da inauguração do Pacaembu, em São Paulo” (1980, p. 30).

Outra manifestação pertencente à classificação do objetivismo visual, foi a produção artística do Paranismo. Para Araújo, esse movimento também esteve ligado a um pré-modernismo⁴⁷:

No Paraná, aproximadamente na mesma época do Movimento “Pau Brasil”, surgia o “Paranismo”, que sem ter o mesmo sentido renovador do primeiro, representou, contudo, um primeiro sintoma da plástica local, de uma consciência nativista, vindo a influenciar o 2º Pré-Modernismo literário (1976, p. 33).

Nesse sentido, o movimento surgiu a partir de influências do simbolismo, e em meio ao debate sobre modernidade no Brasil. Teve como principal divulgador Romário Martins⁴⁸, que se dedicou em forjar símbolos para enaltecer o estado, a partir

⁴⁷ O 1º Pré-modernismo compreendeu uma aproximação da produção literária paranaense com o futurismo, como as produções de Valfrido Pilotto, que assinava como Oto di La-Nave; Correia Junior, que assinava como Choux-Fleur; Alceu Chichorro, que assinava como Charles Xuxu. O 2º Pré-modernismo seria o Paranismo nas artes plásticas e o manifesto de Jurandyr Manfredini, Tasso da Silveira e Andrade Muricy na Literatura (ARAÚJO, 1976).

⁴⁸ Alfredo Romário Martins (1874-1948) nasceu em Curitiba. Filho de Tenente-Coronel José Antonio Martins (RJ), e de Florência Severina Martins (SP). Trabalhou nos jornais A República, A Federação, Diário do Comercio (Nesse jornal teve Rocha Pombo como padrinho), A Tribuna, no Correio Oficial, e na Imprensa Paranaense. Fundou as revistas O

do ideal de progresso. Em suas publicações, procurou justificar essa maneira de ver o Estado.

A produção paranista em artes plásticas começou a ter visibilidade, por volta da década de 1920. Influenciados principalmente pelas publicações de Romário Martins em história, política e literatura, os artistas Lange de Morretes, João Ghelfi e João Turin se aproximaram do Paranismo, decidindo explorar as paisagens locais. Embora tenham estudado na Europa, somente após retornar ao Brasil decidiram se envolver com as questões paranistas (SALTURI, 2009c).

Entre 1923 e 1924, Lange de Morretes, junto a seus vizinhos de ateliê João Ghelfi e João Turin, criaram a versão visual do Paranismo. Entre seus interesses houve proposições de artes aplicadas para a arquitetura e para as artes gráficas. Juntos criaram a primeira coluna arquitetônica paranista (SALTURI, 2009b). Essa escultura (Figura 10), inicialmente pensada para uma arte decorativa, passou a ser desdobrada em diversas produções artísticas, levadas desde pinturas no gênero paisagem até explorações em vestuários. Eles perceberam na pinha e no pinhão uma estética própria, uma composição harmônica, linear, que poderia ser trabalhada por meio da repetição e da simetria. Cada artista, a sua maneira, procurou uma forma de se expressar dentro das premissas de valorização do Paraná e da possibilidade simbólica que os elementos escolhidos pudessem proporcionar.

O Paranismo contou também com a criação da revista *Ilustração Paranaense*, entre 1927 e 1931, pelo fotógrafo e jornalista João Batista Groff. A revista foi uma grande divulgadora do movimento, sendo apoiada pela “Secretaria de Agricultura (da qual Romário Martins se tornaria diretor, de 1928 a 1930) e pelo Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense (do qual era fundador)” (SILVA, 2007, p. 47). Sobre a missão da revista, declara Salturi (2009b, p. 170):

domingo, Cidade de Curitiba, O Meio, A Evolução, A Pena, O breviário, Turris Eburnia, Álbum, Caras e Carrancas, Paraná Moderno e Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense. Trabalhou na revista do Clube Curitibano com Dario Vellozo. Publicou as obras ‘Vozes Intimas’ (1893), ‘Noites e Alvoradas’ (1894), ‘O Socialismo’ (1895), ‘Fatos e Tradições Paranaenses’ (1896), ‘História do Paraná’ (1889), ‘O Paraná’ (1900), ‘O antigo e o moderno’ (1941) e Quantos somos e quem somos (1944). Em 1898 casou-se com a sobrinha de Emilio de Menezes, Benedita Menezes Alves. De 1902 a 1927 foi diretor do Museu Paranaense, foi Historiador, Diretor do departamento de agricultura, Vereador, Presidente da Câmara Municipal de Curitiba e Deputado Estadual. Foi fundador do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense. Doutor *Honoris Causa* da Escola de Agronomia do Paraná (AMARAL, 1973; WACHOWICZ, 1969; EMOÇÃO, *Gazeta do povo*, 1948; IURKIV, 2002; CAMARGO, 2007).

O periódico, que refletia os temas e o ideário em voga naquele momento, tinha qualidade gráfica e editorial que contava com a colaboração de vários profissionais. A revista trazia reproduções de obras de artistas como Alfredo Andersen, Lange de Morretes, João Turin, João Ghelfi, Theodoro De Bona, Arthur Nísio, Zaco Paraná e outros, além de fotos do próprio Groff, que era amigo desses artistas. Na parte textual, estavam entre os colaboradores intelectuais como Aluizio França, Ermelino de Leão, Euclides Bandeira, Jayme Ballão, Leôncio Correia, Pamphilo D'Assumpção, Romário Martins, Sebastião Paraná, dentre outros.

Na criação da revista percebe-se uma série de articulações políticas e culturais que em certa medida legitimava o discurso do Paranismo.



FIGURA 9: TURIN, JOÃO. COLUNA PARANISTA. FONTE: REVISTA ILUSTRAÇÃO PARANAENSE. JAN. 1928

João Turin, ao propor elementos visuais para o Paranismo junto a seus amigos, iniciou uma reflexão sobre arte decorativa. Em seus relatos, alegava que até aquele momento nada havia sido feito no Brasil e propunha partir da observação da natureza para desenvolver um estilo típico paranaense. Em suas palavras:

Os nossos arquitetos e os nossos artistas nunca se deram a pena de olharem para essa deslumbrante flora, a mais rica do mundo, onde existem elementos preciosos e suficientes para uma decoração genuinamente nossa e moderna, entretanto até agora ela viveu esquecida e desprezada, na sua exuberante beleza, para dar lugar a ornamentos estrangeiros, que chegam deturpados dos modelos primitivos (TURIN, [19--], p.1).

Para Turin, os arquitetos deveriam partir da flora local para criar elementos decorativos.

Os mais culpados são os nossos arquitetos, porque são os encarregados da criação e construção de nossas cidades. Os construtores em geral não têm o conhecimento suficiente para distinguir um capitel grego, do gótico ou toscano. Esses constroem segundo os planos que lhe são dados e não podem ter nem o interesse, nem o desejo de procurar ornar com um estilo nacional a obra que não criaram. Mas os nossos arquitetos vivem no meio dessa variedade de arbustos, folhas e frutos tão belos, tão originais como foram as palmeiras e o lótus do Egito, como a folha de acanto da Grécia que se fez o famoso capitel coríntio, como o teto que os góticos ornavam as maravilhas catedrais e não vêem nada de interessante para estudar, para estilizar e aplicar em suas criações (TURIN, [19--]b, p.1-2).

Na sequência da justificativa, Turin continuou argumentando sobre a possibilidade de olhar ao redor para valorizar as belezas naturais e que essas seriam proposições modernas, as quais o público estaria preparado para receber. Turin acompanhou a maneira ufanista dos demais paranistas, por meio da qual o Paraná foi tratado como o lugar mais importante do Brasil, discursando para atrair adeptos ao movimento. O artista alegou que deve-se valorizar o que é seu e nunca copiar o que é estrangeiro. Essa afirmação mostra o quanto Turin se envolveu com a ideia de uma arte regional.

As produções de João Turin e Lange de Morretes exploram o Paranismo principalmente em relação a sua temática. Camargo (2014) ao refletir sobre as escolhas dos paranistas no gênero *pintura de paisagem*, declara que as convenções

não são somente de natureza estilística. “E se as formas estilísticas nas artes locais eram tudo menos características, restou, numa continuidade das maneiras vindas da Academia de Belas Artes, a escolha de um assunto, ou tema, característico” (CAMARGO, 2014, p. 313).

Lange de Morretes, por sua vez, se destacou por sua produção de paisagens, em que o pinheiro⁴⁹ foi o elemento recorrente. Mas, ao observar a totalidade de sua produção plástica, percebe-se que ele partira de outras questões. A escolha pessoal pelo estudo da zoologia, por exemplo, indicava o interesse de Lange de Morretes pela observação da natureza. Tal inclinação o levaria a dividir o ofício de artista com a pesquisa em biologia. Nesse sentido:

Partindo da trajetória de Lange de Morretes é possível perceber que a sua produção, tanto científica quanto artística e intelectual, é marcada por uma ligação muito intensa com a natureza. Tanto os pinheiros, pintados muitas vezes por ele, quanto os moluscos de seus estudos científicos o levaram a passar várias horas em contato com a natureza, quer na floresta ou próximo ao mar. No que diz respeito ao pinheiro, é um elemento que está presente em telas de vários períodos de sua vida. A presença desse elemento em sua pintura não diz respeito somente ao fato dele ter pertencido ao Movimento Paranista. Isto porque o pinheiro aparece em telas datadas antes do encontro com Ghelfi e Turin e continua até o final de sua vida (SALTURI, 2009b. p. 176).

Sobre sua predileção pelo pinheiro, Lange de Morretes deixou o texto intitulado ‘O pinheiro na arte’. Conforme Camargo (2007), esse texto foi publicado na revista *Ilustração Brasileira*, como homenagem ao centenário da Emancipação Política do Paraná. Nas palavras de Lange de Morretes:

Quando um artista paranaense está só, pensa no pinheiro; quando está na companhia de outro artista, fala do pinheiro; e quando os artistas reunidos são mais de dois, discutem sobre o pinheiro. Não era, pois, de estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades e as suas novas possibilidades para o campo da arte. Ghelfi, sempre entusiasmado e sonhador, tomou de um pedaço de carvão e na parede do seu ateliê traçou, do tronco do pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compôs um grupo de pinhas como capitel. Fomos à confeitaria “Esmeralda”, da rua 15, comer empadinhas de camarão e palmito,

⁴⁹ O Pinheiro e o pinhão, como elementos da paisagem local, se popularizam neste momento em representações artísticas no Paraná.

tomar um chope e continuar nossa discussão. Depois, seguimos cada um para sua casa, com um pinheiro na cabeça envolto na bruma do chope. Turin e eu estávamos com uma semente no peito a germinar. E, curioso, o semeador Ghelfi, contentou-se com a semeadura. Talvez devido à sua morte prematura, corrida em 28 de agosto de 1925, nada realizasse nesse campo. Há sementes que não brotam ao cair da primeira chuva. Levam tempo. Assim, a estilização do pinheiro não nasceu da noite para o dia. Turin matutou muito. Eu não menos. No começo nossos trabalhos tinham sido empíricos. Turin como escultor, dedicou-se à fatura. Eu como pintor e desenhista, conhecendo as artes gráficas, encaminhei-me para o problema pictórico e o lado ilustrativo (MORRETES, 1953, p. 168-169).

No texto, ao refletir sobre o pinheiro, os três amigos começaram a fazer relações com o campo da arte, a partir das quais Turin desenvolveu mais tarde experiências tridimensionais na modelagem, na arquitetura e na moda. Lange de Morretes, na pintura, no desenho e nas artes gráficas. Ghelfi, como aparece no relato, foi somente idealizador. O elemento pinheiro foi explorado de várias maneiras por Lange de Morretes (figura 10).

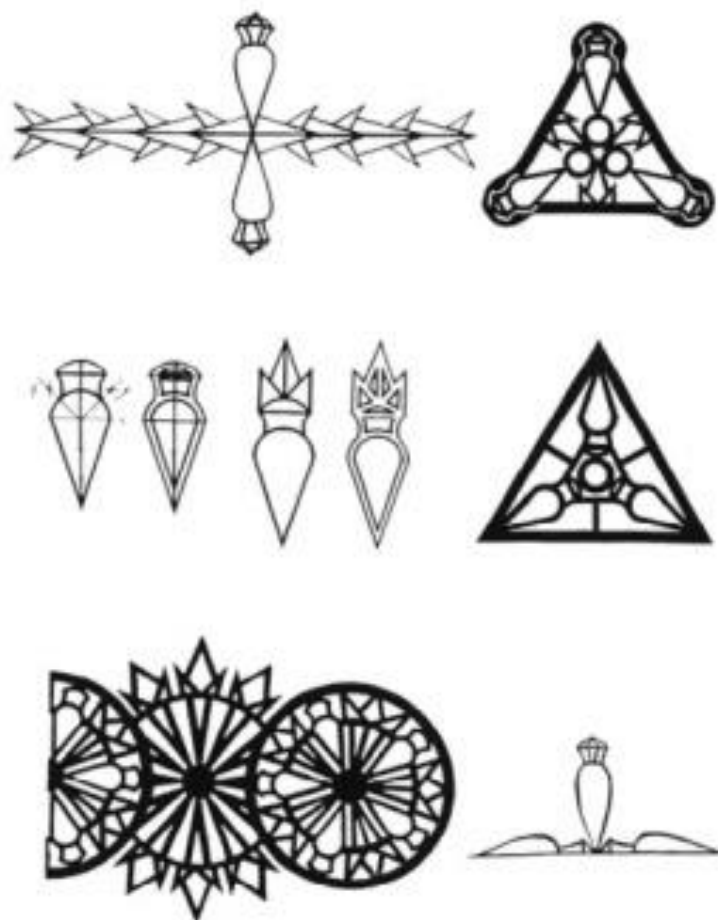


FIGURA 9: MORRETES, LANGE DE. PINHÃO ESTILIZADO: MOTIVOS PARA AS ARTES GRÁFICAS. FONTE: ACERVO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ.

Nas artes gráficas, Langu de Morretes cria até um padrão geométrico ou, como ele declarou, ‘uma formula matemática’ para a construção do pinhão (Figura 11). Osvaldo Pilotto chegou a divulgar a fórmula do pinhão, desenvolvida por Morretes, em palestras ministradas no Centro Paranaense Feminino de Cultura e no Círculo de Estudos Bandeirantes:

Sobre uma reta qualquer IJ, marca-se um ponto C pelo qual se tira uma perpendicular à mesma. Prolonga-se esta perpendicular abaixo da reta. Tomando como módulo a metade da largura que se queira dar à figura, aplica-se esse seguimento em CK e CL, bem como duas vezes acima e três vezes abaixo do ponto C sobre a perpendicular IJ. Obtém-se assim respectivamente, os pontos A e B, D, E e F. Ligam-se os pontos K e L ao ponto F. Com centro em C e raio igual ao módulo, traça-se o arco GAH que encontra em G e H a perpendicular GH tirada ao meio do segmento AB. Tiram-se as bissetrizes CM e CN dos ângulos retos BCK e BCL. Ficam assim determinados os pontos O e P. Com o raio igual à distância OG e fazendo o centro em O e G determina-se o ponto Q. Procede-se analogamente com relação aos pontos P e H para determinar o ponto R. Fazendo centro em Q e R tiram-se respectivamente os arcos GO e HP. Fica, assim construído o pinhão geométrico (PILOTTO, 1992, p. 19, *apud* SALTURI, 2007, p. 134)

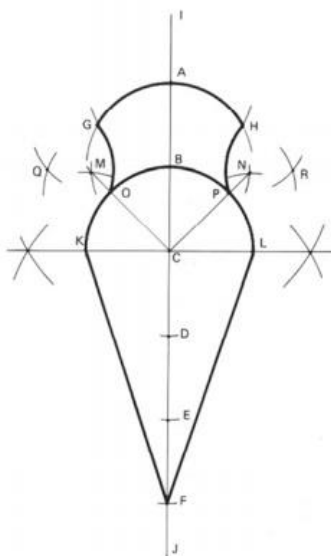


FIGURA 10: MORRETES, LANGE DE. PINHÃO GEOMÉTRICO.

FONTE: <[HTTPS://BLOGDOMAIZEH.WORDPRESS.COM/2012/01/26/PARANISMO/](https://blogdomaizeh.wordpress.com/2012/01/26/paranismo/)>

A ideia de padronizar a forma de pinhão foi para torná-lo aplicável em diversas situações, como sua utilização nos trabalhos gráficos da revista Ilustração Paranaense ou nos motivos de representação do pinhão nas calçadas da rua XV de Novembro.

Oswald Lopes foi aluno de Andersen e de Lange de Morretes. Provavelmente por influência de Morretes tenha se dedicado ao Paranismo. Em relação à sua produção, “sobressaiu-se sobretudo como paisagista: procurando captar em suas telas os aspectos mais típicos da natureza paranaense e da Curitiba antiga” (ARAÚJO, 1974, p. 126).



FIGURA 11: LOPES, OSWALD. ATAÚDE PARANISTA. ENTERRO DE OSWALD LOPES EM ATAÚDE POR ELE PROJETADO. FONTE: ACERVO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ

Lopes tinha uma verdadeira obsessão pela temática do pinheiro, trabalhando na linha do realismo. Um fato curioso, que apareceu em várias fontes, foi Oswald Lopes construir seu próprio ataúde (figura 12). Segundo Araújo: “A influência que recebeu de Lange, fez-se sentir até a sua morte, além de certa fixação por pinheiros, ele próprio construiu um ataúde em que se veria depositado quando morto, em forma de pinhão” (1974, p. 126).

2.3.2 Defensores da modernidade: Guido Viaro e a Revista Joaquim

Seguindo a classificação desenvolvida por Adalice Araújo (1974; 1981) sobre a história da arte do Paraná, o movimento integração abrangeu diversas iniciativas na defesa de renovação para as artes plásticas no estado. Como exemplos de tais iniciativas temos a passagem de Bruno Lechowsky pela capital paranaense, a inserção de Guido Viaro no campo da arte do Paraná, a exposição de De Bona em 1938, o projeto editorial da revista Joaquim, a criação da galeria El Greco, o curso de gravura ministrado por Poty, a garaginha, a Galeria Cocaco e uma série de outras ações que adentraram as décadas de 1950 e 1960.

Para os interesses desta tese, é relevante apresentar parte do pensamento de Viaro e a revista Joaquim, aqui vista como instrumento ideológico usado para fortalecer aspectos defendidos por eles como ‘inovadores’ para a produção artística paranaense. O *modernismo* no Paraná não se configurou como uma ação unificada proposta por um grupo de artistas, mas como uma sucessão de atuações individuais e coletivas em defesa de visões de modernidade. Todavia, é ponto em comum em diversos registros da época que Guido Viaro promoveu discussões em torno de uma arte que se diferenciava da produção local naquele momento.

No modernismo a instabilidade de valores, de regras e padrões, ao mesmo tempo em que é desejada, provoca em certa medida uma insegurança, retirando certezas que, em muitos, casos acabaram de ser construídas. É preciso destacar a velocidade de mudança entre os movimentos do modernismo, pois em pouco mais de uma década, o último moderno já havia se tornado tradição, impulsionando a criação de outros movimentos (BULLOCK, 1989). No Paraná o modernismo⁵⁰ não foi considerando um movimento organizado, mas as produções de artistas, que se identificavam com a arte de vanguarda europeia. Sobre a contribuição de Viaro, Adalice Araújo afirma:

A ele o Paraná deve a introdução de uma corrente subjetivista expressionista, que irá se contrapor ao realismo objetivo da Escola de

⁵⁰ Em função das diferenças entre os termos *modernidade*, *modernização* e *modernismo*, utiliza-se nessa tese a expressão modernismo para tratar da produção artísticas no Paraná, embora nas fontes pesquisadas o termo apareceu em muitos momentos como significando a produção moderna, os modernos ou a modernidade no Paraná.

Alfredo Andersen, que já começava a dar sinais de cansaço. Enquanto que Poty, o mais criativo artista plástico paranaense, de sua geração, será o primeiro a abandonar a estética europeia para aderir visceralmente ao bugrismo. Sua ação é decisiva, pela abertura que irá provocar – não só em nosso estado – como em todo sul do país. Os principais movimentos do Movimento de Integração no Paraná, dependerão direta ou indiretamente do novo espírito introduzido por estes dois artistas verdadeiros alicerces da renovação da Arte Paranaense (ARAÚJO, 1974, p. 203)

Conforme Osinski (2006, p. 26), assim que chegou a Curitiba Viaro procurou a imprensa para divulgar seus trabalhos:

Eram idos de maio de 1930, e a redação da *Gazeta do Povo*, jornal curitibano, recebia um visitante, o qual se apresentou como professor e pintor diplomado pela academia de Belas Artes de Veneza Itália. A conversa correu agradável com o entrevistado e os assuntos se concentraram, principalmente, nas preferências estéticas e nos projetos do *moço pintor*⁵¹.

Na sequência da entrevista, Viaro se apresenta como modernista, participante do movimento na Itália e afirmou que por aqui passava para divulgar seu trabalho. Em 14 de abril de 1931 Viaro realizou sua primeira exposição. E aqui ficou conquistando gradativamente um espaço no meio artístico local. Nos anos seguintes Viaro ganhou visibilidade na mídia, que em muitos momentos se fazia em meio a polêmicas. Embora em meio a críticas, “por outro lado a presença em Curitiba de um artista que poderia encarnar o novo e o moderno recebia adesões de pessoas interessadas em romper com a cristalização que tomava conta das questões relacionadas à cultura” (OSINSKI, 2006, p. 45).

Devido a sua visibilidade, a imagem e o discurso do Viaro moderno foi se construindo como “pintor quase rebelde”, “insatisfeito”, de “temperamento forte” e acima de tudo “honesto”. Tais qualidades eram em certa medida estratégicas, pois tais afirmações também lhe davam visibilidade. Na imagem abaixo (Figura 13), destaca-se uma das maneiras de pintar de Viaro, deixando as pinceladas soltas,

⁵¹ Apesar de constar na notícia uma formação acadêmica, não foi encontrado até o momento documentos que a comprovem. Em publicações anteriores Viaro aparece como autodidata (ver OSINSKI, 2006).

espontâneas e com uma paleta escura de cores. Todavia, Viaro mantinha uma segunda linha de produção mais acessível, destinada ao comércio (OSINSKI, 2006).



FIGURA 12: VIARO, GUIDO. O MEDO, 1946.

FONTE: JUSTINO, MARIA JOSÉ. GUIDO VIARO, UM VISIONÁRIO DA ARTE. CURITIBA: MUSEU OSCAR NIEMAYER, 2007.

Em meio a exposições e aulas particulares, Viaro se insere no meio cultural curitibano. Viaro expõe com Turin em 1934 e em seguida passa a participar das mostras representativas do Paraná (OSINSKI, 2006).

Expor conjuntamente, participar dos grupos que se constituíam e contribuir na constituição de outros grupos e instituições foi, para o artista, uma prática cotidiana e uma estratégia de integração. Ao lado da afirmação como artista moderno, rebelde e insatisfeito, bastante frequente nos textos que a ele se referem, percebe-se em Viaro uma disciplina tanto no trabalho, como nos investimentos em ações culturais (OSINSKI, 2006, p. 54).

Uma das estratégias de Viaro foi participar da Revista Joaquim. Publicada entre abril de 1946 e dezembro de 1948, com tiragem de 1.000 exemplares mensais, como está estampado nas capas das primeiras edições, a revista teve seus 21 exemplares dedicados a difundir a modernidade, por meio das artes e da literatura. O

primeiro número da revista conta com três diretores: Dalton Trevisan⁵², Antônio P. Walger e Erasmo Pilotto. Da segunda a quarta edição a configuração foi alterada para: Diretor, Erasmo Pilotto; Proprietário, Dalton Trevisan; Gerente, Antonio P. Walger, Sub-gerente, Antonio Carlos Pereira. Nas quinta e sexta edições constam: Diretor, Dalton Trevisan; Secretário, Potyguara Lazzarotto; Gerente, Antonio Walger. Da sétima até a nona edição o secretário passou a ser Gianfranco Bonfanti. Na décima edição foi acrescentada a secretária Yllen Kerr.

A revista tinha por objetivo apresentar um panorama cultural com a nova face do modernismo no Paraná, por meio de textos que tratassem de diversas áreas artísticas, como literatura, artes plásticas, teatro, música, entre outras. Em sua primeira publicação, apresentou o 'Manifesto para não ser lido', um título em tom de provocação, que apresenta parcialmente ideias de Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Hilke, Maiakowski, Sérgio Millet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine.

Conforme Justino, a geração Joaquim "combateu o privilégio dado aos valores locais, perseguindo uma universalização da cultura" (1995, p. 3). Nesse sentido, algumas matérias da revista foram direcionadas para desmerecer o culto a Andersen. Na matéria sob o título 'Viário, hélas... e abaixo Andersen!', Dalton Tevisan divide o texto em dois momentos: no primeiro apresenta a personalidade de Viário, e em seguida critica os discípulos de Andersen. De acordo com Trevisan (1946, p. 10):

Guido Pellegrino Viário nasceu em Badia Polesine, Itália, em 9 de setembro de 1898, de família de artistas. Após o curso secundário, fugiu para Veneza, afim de estudar qualquer curso superior, que jamais concluiu. Ingressou em seguida, na Academia de Belas Artes dessa cidade, onde permanece pouco tempo e, depois, na Academia de Bologna. Os pintores que mais o impressionaram foram, quando moço, Armando Spadini e, mais tarde, Cará e Casorati. Participou de várias exposições, sempre maltratado pela crítica.

⁵² Dalton Trevisan nasceu em Curitiba em 1925. Formou-se em Direito e cedo começou a escrever, participando dos jornais da escola com suas redações. Pouco depois, já publicava seus contos nos jornais de Curitiba. Em 1945 publicou sua primeira novela "Sonata ao Luar", e, posteriormente, se arrependeu de tê-la publicado. Sobre o início de sua carreira como escritor, Dalton Trevisan conta um episódio muito interessante a Ruy Wachowicz sobre um acidente em 1945, na fábrica de vidros e cerâmica da família, que o deixou muito tempo no hospital com o crânio fraturado, chegando a quase perder a vida. Diante do ocorrido "olhei pela primeira vez a morte, dentro dos olhos, e mais que o sofrimento físico doe a revelação de que eu era mortal – nesse dia nasceu o escritor" (WACHOWICZ, 1969, p. 322).

Ao descrever a passagem de Viaro pelas Academias, Trevisan sugeriu que por lá esteve, mas decidiu não ficar. Ao final, quando declarou que Viaro foi sempre ‘maltratado pela crítica’, sugere a imagem de um artista incompreendido. Essa é uma estratégia muito sedutora, principalmente para jovens artistas, que de maneira geral se encantam com o discurso do artista que estava à margem da sociedade. Todavia, a trajetória de Viaro mostra que nem sempre ele foi maltratado pela crítica, por vezes, elogiado e reconhecido por seu destaque no meio artístico. De acordo com Osinski (2006), o artista foi premiado em diversos salões, expôs em vários momentos junto a artistas locais, participou de comissões julgadoras em salões de arte, entre outras ações com reconhecido valor.

Na sequência do texto, Trevisan fala do estúdio de Viaro como “[...] o foco das ideias revolucionárias sobre arte em Curitiba, e avulta no meio das cabeleiras despenteadas dos moços a sua cabeça grisalha”. O fato de Viaro estar no meio dos jovens também pode ser interpretado como estratégico. Na revista Joaquim foram publicadas ilustrações de vários jovens que passaram pelo ateliê de Viaro, como: Euro Brandão, Leonor Boteri, Bakun, Nilo Previdi e Esmeraldo Blasi, o que permite que se estabeleça uma unidade na produção e no discurso sobre arte.

Na segunda parte do texto, Trevisan muda o tom da conversa. De início já afronta: “Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois este é o ponto preciso: não se pode (e urge afirmá-lo porque os vinte e um anos me levam a colocar o amor à verdade acima de outras conveniências)” (TREVISAN, dez. 1946c, p. 10).

Na tentativa de abrir espaço para o novo, Trevisan é incisivo: “Há um tempo para semear e outro para colher; se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra” (TREVISAN, dez. 1946c, p. 10). Para os ‘moços’ da Joaquim, produzir uma arte tradicional seria como ser forçado a fazer arte igual ao ‘mestre’ e essa concepção de arte eles recusavam. “Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabu” (TREVISAN, dez. 1946c, p. 10). Para Dalton Trevisan, essa forma de produzir arte não proporcionava liberdade de criação. “Entre Andersen e Viaro nós, os moços, já fizemos nossa escolha: só nos servem, não os mortos, mas a nós os vivos, que criam a arte nova dos tempos novos” (TREVISAN, dez. 1946c, p. 10).

Na edição anterior da Joaquim, Dalton Trevisan já havia feito críticas ao simbolismo e ao Paranismo, diluídas em meio a sua produção. Em ‘Minha cidade’, ele ironiza a Curitiba dos pinheirais e a descreve de outra forma, bem menos idealizada. “Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto. Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto. Não a Curitiba para turista ver, esta eu canto” (TREVISAN, nov. 1946b, p. 18). Trevisan continua a descrever aspectos reais da cidade e em alguns momentos volta a atacar tudo que pode sugerir a tradição.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do ‘14’ onde dizem que Rimbaud vinha sambar incógnito e de capa preta, - das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir a matinê, - dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, - das normalistas, de blusa branca e gravata côr de rosa, que são um convite de viagem a Holanda, esta Curitiba eu canto (TREVISAN, nov. 1946b, p. 18).

Aqui Trevisan despreza a Academia Paranaense de Letras, em troca de uma Curitiba que muitos não queriam ver, e continua a ironizar:

Eu não sei cantar Curitiba, a de Emiliano Pernet, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira, onde oh! O céu é azul; de Martins Fontes, que é a cidade sorriso; ou de Moacyr de Las Palmas Chaves, com suas flores, músicas e cristais. Essa Curitiba não é a minha, que eu canto. Eu canto a outra, a do relógio da praça Osório, que indica fielmente a hora errada, -- dos sinos da igreja dos Polacos, perto de minha casa, ao entardecer [...] (TREVISAN, nov. 1946b, p. 18).

Trevisan utiliza uma linguagem laudatória, se valendo da estratégia do desprezo para em seguida se posicionar como portador de uma nova linguagem. Nesse sentido, Dalton Trevisan explora uma linguagem moderna para falar da realidade ‘nua e crua’ de Curitiba, a assim se contrapor ao Paraná inventado do Paranismo. Para finalizar, declara: “Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és – província, cárcere, lar – esta Curitiba, e não a outra para o turista ver, com amor eu canto”. (TREVISAN, nov. 1946b, p. 18). Essa estratégia de desmontar o discurso do movimento anterior, não trata apenas de questionar a estrutura da linguagem, mas de mudar o olhar sobre o que pode ser observado. Na abertura da edição nº 9, de

março de 1947, sob o título ‘A geração dos vinte anos na ilha’, fica evidente a direção do olhar da revista Joaquim:

O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É, pois, uma geração sem medo. Nós, filhos da Segunda Guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos íntima parte deles. O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou (A GERAÇÃO, mar. 1947, p. 3).

Em relação à arte, o modernismo sinalizado pela revista Joaquim muda a perspectiva da produção. Seus integrantes deixam de olhar para dentro do Paraná e passam a visualizar o diálogo com o mundo, que em outras palavras, seria um olhar de dentro para fora. Continuam vivendo o Paraná e trabalham com seu entorno, mas, de forma não idealizada. Nesse sentido, a estética, as temáticas, os meios de produção, as crises, a política, o desejo, a paixão, o modo de vida e tudo que acontece no mundo, podem ser vistos como possibilidade de produção. “Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte” (A GERAÇÃO, mar. 1947, p. 3).

Essa querela entre defensores da modernidade na década de 1940 e os ‘Discípulos de Andersen’ foi reflexo de certas diferenças que já estavam acontecendo no campo da arte paranaense, embora não de maneira direta como foi a postura da Revista Joaquim. De acordo com Bourdieu (2013), o posicionamento contrário de uma revista condiz com a busca por uma instância de legitimação.

Pode-se ainda acrescentar certas instâncias cujo âmbito de reconhecimento é menor (embora possam exprimir de modo mais direto as reivindicações dos produtores culturais) como sociedades eruditas, os cenáculos, as revistas, as galerias, tanto mais inclinadas a rejeitar os veredictos das instâncias canônicas quanto maior e mais sólida a autonomia do campo intelectual (2013, p. 121).

Nesse sentido, a revista Joaquim serviu como uma das estratégias dos artistas modernos para reivindicar um espaço nas artes plásticas do Paraná.

2.3.3 Salão Paranaense de Belas Artes: a arte sob a chancela do Estado

No âmbito regional, o Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA) foi o evento de maior destaque no período. Embora não trate de uma continuidade dos Salões Paranaenses que ocorreram anteriormente por organização da SAP, o nome do evento foi elaborado estrategicamente para remeter ao certame artístico do Paraná. “O Anteprojeto foi redigido pelo brilhante pintor Theodoro De Bona, a pedido do presidente daquela Entidade⁵³ dr. Raul Gomes, sendo por este e pelo dr. Edgard Sampaio retocado”. A única alteração por parte do Estado foi a de conferir a organização do evento à Diretoria Geral de Educação (ATAS, 1948). Manoel Ribas, interventor do Estado do Paraná, que já vinha acompanhando a movimentação artística em Curitiba desde a década anterior, firmou em 1944 um compromisso a muito desejado.

A organização geral do primeiro Salão Paranaense de Belas Artes ficou a cargo do Diretor Geral da Educação, Antenor Pamphilo, sendo responsável por presidir três comissões organizadoras. A primeira delas, a Comissão do Estado, foi constituída por Lacerda Pinto, Guido Viaro, Valfrido Pilotto, Pedro Macedo e José Nicolau dos Santos. A Comissão organizadora, composta por Pedro Macedo, Oscar Martins Gomes, José Loureiro, Valfrido Pilotto, José Nicolau dos Santos e Waldemar K. Freyesleben. Por fim a Comissão Julgadora contou com Lacerda Pinto, Artur Martins Franco, Raul Gomes, Erasmo Pilotto e Guido Viaro (ATAS, 1948, p. 2).

⁵³ Refere-se à Sociedade Amigos de Alfredo Andersen (SAAA).



FIGURA 13: O SR. GILBERTO BELTRÃO, PREFEITO DE CURITIBA, NA PRESENÇA DO SR. ANTENOR PAMPHILO DOS SANTOS, DIRETOR GERAL DE EDUCAÇÃO, INAUGURA O 1º SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES.

FONTE: REVISTA INTERCÂMBIO, JAN. 1945.

A abertura contou com importantes personalidades do meio político paranaense (Figura 14). O discurso de inauguração foi proferido por Valfrido Pilotto, como representante da Academia Paranaense de Letras e da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. Posteriormente, em Janeiro de 1945, o discurso foi publicado na revista *Intercambio*, que circulava no Rio de Janeiro e São Paulo, com o título: 'Inaugurado pelo Sr. Manoel Ribas o 1º Salão Paranaense de Belas Artes: seguido do subtítulo "Coube ao Sr. Valfrido Pilotto proferir o discurso inaugural, evocando a figura de Alfredo Andersen, verdadeiro criador da pintura paranaense". No título já se percebe o marco político cultural do evento, evidenciando o papel do Estado e o enaltecimento de Andersen. No início do discurso, Pilotto enfatizou esse papel:

A cultura paranaense tem hoje no sr. Manoel Ribas um dos seus mais legítimos e vigilantes defensores, sendo inúmeras as realizações do seu governo, no sentido de preservá-la e engrandecê-la. Vale a pena citar o assunto, a assinatura do decreto nº 2.004, a 23 de setembro do ano passado, criando o Salão Paranaense de Belas Artes, que é uma das suas mais notáveis realizações nesse terreno da administração pública. Essa mostra, inaugurada a 10 de novembro e entregue à esclarecida orientação da Diretoria Geral de Educação, constituiu um verdadeiro sucesso, reunindo

para mais de duzentos trabalhos e numerosos artistas. Para isso concorreu o fato de aceitar o salão a generalidade das correntes estéticas, sem dar preferência a este ou aquele tipo de pintura, a esta ou aquela escola.

Valfrido Pilotto iniciou o discurso enfatizando a importância do papel do Estado na criação do Salão. Conforme afirma Justino (1995, p. 1), o Salão Paranaense poderia ser comparado “em menor escala com dois outros salões no Brasil: O Salão Paulista e o Salão Nacional de Belas Artes”. Com participação de artistas locais, Pilotto mensurou o sucesso do evento a partir da quantidade de trabalhos inscritos, justificando o êxito do evento a uma certa neutralidade estética na seleção dos trabalhos. Nesse sentido, afirmou Pilotto (1949, p. 44):

O mesmo critério de imparcialidade que havia possibilitado a comissão organizadora – criada por aquela Diretoria – aceitar indistintamente a colaboração de acadêmicos e modernos, presidiu a constituição do Júri, integrado que foi por elementos da mais alta projeção nos meios culturais do Estado.

A preocupação em salientar a imparcialidade ao aceitar trabalhos acadêmicos e modernos indica que existia uma diferença entre as duas tendências. A utilização do termo acadêmico para obras no Paraná realça a categorização de parte da produção apresentada dentro de parâmetros tradicionais. Na sequência do discurso, Pilotto se volta às contribuições do governador:

O apoio governamental ao grupo de audazes concretizadores da Sociedade “Amigos de Alfredo Andersen”, da Sociedade de Cultura Artística “Brasílio Itiberê”, e dos que reavivam as nossas letras, representa garantia de triunfo. Será padrão de orgulho pra uma época, efetivarem-se todas as facilidades e, mesmo, todos os sacrifícios da contribuição oficial, para que frutifiquem os intentos, puros e irrecusáveis, dos nossos círculos culturais, em coadjuvar o Governo. Na verdade, não mais podemos nos retardar na criação de uma Escola de Belas Artes, de forma a ser incorporada à futura Universidade; na construção de um Teatro Municipal, em moldes a se ajustar, talvez, a um Palácio da Educação; no amparo a essas instituições literárias e artísticas que aí andam de um lado para outro; na localização global do conjunto universitário; enfim, na solução desses numerosos temas em torno dos quais se avoluma um clamor feito dos mais genuínos almejos dos paranaenses.

Este trecho do discurso evidencia uma aproximação entre a SCABI, a SAAA, a APL e o governo de Manoel Ribas. Aproveitando o momento, Pilotto aborda brevemente a urgência em criar a “Escola de Belas Artes”, pois considerando a participação da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, não poderia faltar ‘a mais importante’ reivindicação de Andersen. No decorrer do discurso, ressalta a importância de Andersen para a formação de uma geração de artistas e para o privilégio dos curitibanos poderem conviver com a ‘arte séria’, usando as palavras de Andersen. Para finalizar o discurso, Pilotto afirma (1945, p. 46):

O imponderável do que Andersen produziu, condensa-se cada vez mais. Sua influência está rediviva. É que não caiu em terreno sáfaro a sua sementeira, e isto que nos agita e vemos é ele ainda, em grande parte. Êle, que merecera, do julgamento unânime dos contemporâneos o título de ‘Pai da Pintura Paranaense’, e que recebera, com lágrimas de emoção, o pergaminho de ‘Cidadão de Curitiba’, teve, por certo, muitas vezes, a previsão deste fenômeno, a segurança de que o compreendiam, de que o aproveitariam um dia. Alentava-o a verdade de que a morte, para os que legam exemplos úteis, é a suprema força de fecundação. Sente-se que este I Salão Paranaense de Belas Artes é portal aquecido por energias primaveris: o Governo, os artistas, os homens de letras, aqui comungam ideais idênticos, sob a inspiração única da mais absoluta dedicação por tudo o que amplie, consolide e aperfeiçoe a cultura nacional.

Nove anos passados da morte de Andersen e a SAAA continuava firme com o propósito de mobilizar capitais simbólico, cultural e social em torno de sua obra. O I Salão Paranaense de Belas Artes, instalado no Ginásio da Escola de Professores, foi dedicado à memória de Andersen, podendo ser considerado um importante espaço de sociabilidade capaz de fazer convergir os interesses dos intelectuais, do governos e de artistas de diferentes correntes estéticas.

O Segundo Salão Paranaense não contou com um registro efetivo, gerando inclusive a dúvida sobre sua realização. No livro Ata, arquivado no setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná consta apenas o decreto nº 2230, que aprova o estatuto do Segundo Salão Paranaense de Belas Artes, com previsão de inauguração para 3 de novembro de 1945. Segundo Justino (1995), a existência do segundo SPBA não se comprova. Contudo, a autora apresenta o depoimento da artista Hilary Grahl que afirma que aconteceu, mas não foi documentado. Outros

indícios sugerem que houve uma exposição em forma de sala especial, mas que não pode ser chamado de salão.

O terceiro Salão Paranaense de Belas Artes aconteceu no pavilhão de Educação Física do Instituto de Educação. A matéria publicada no jornal 'O Dia', de 03 de dezembro de 1946, registrava comentários polêmicos sobre as necessidades no campo da arte paranaense deste período:

Ao se inaugurar o salão, preconizavam uns se lhe imprimir caráter nacional, outros opinavam sobre a conveniência de primeiro se criar uma Escola de Belas Artes para mais tarde se instituir o salão. Uns e outros não estavam certos, pois, urgia, num meio indiscutivelmente já adiantado, não obstante a ausência de um instituto especializado, e quiçá por isso mesmo, estabelecer um estímulo permanente aos artistas. O que caberia e cabe ao governo é ter arrojo e não tardar em conferir prêmios úteis, estimulantes e aperfeiçoadores, como os de viagem ao estrangeiro e ao Brasil, pois aí, pintores escultores e gravuristas irão aprimorar no convívio com mestre mortos e vivos seu autodidatismo heróico (UM GRANDE, *O Dia*, 1946, s/p.).

As discussões sobre o Salão, embora divergentes, mostram que tanto o evento tinha potencial para ampliar seu formato, quanto se faziam necessários investimentos públicos em uma escola de arte. O fato é que o Salão foi priorizado. Sua abertura contou com a presença de pessoas ilustres do Paraná, como o Interventor Mário Gomes da Silva.

O terceiro salão, realizado em 1946, teve Osvaldo Pilotto como Diretor Geral da Educação, estando à frente das comissões. José Muggiati Sobrinho, Wilson Martins, Newton Carneiro, Themístocles Linhares, Erasmo Pilotto e Dalton Trevisan constituíram a comissão julgadora (ATAS, 1948).

O discurso de abertura foi novamente proferido por um representante da Academia Paranaense de Letras, o então presidente Oscar Martins Gomes (1946, p. 261):

[...] Sem o cultivo das belas artes, como a poesia, a música, a pintura, a escultura não é possível manter um alto padrão espiritual, de modo a reagir contra as tendências inferiores do 'ego', frequentemente solicitado para a banalidade, quando não para pensamentos e práticas menos edificantes. Nunca é demais fazer menção da antiga Hélade, no seu esplendor jamais esquecida. Se Platão excluiu da sua República os poetas, enalteceu, entretanto, a música, que é poesia

quintessenciada e exaltou a sua eficácia na esfera política, quando disse: 'A música é a essência da ordem. Eleva para tudo quanto é bom e justo e belo, pois o bom, o justo e o belo constituem a forma invisível, mas deslumbrante e eterna'. Formoso conceito do filósofo, numa época em que a música marcava ainda os primeiros compassos, não acompanhando o surto das outras artes. Mas Platão, na sua genialidade, já vislumbrava através do perpassar dos séculos, o magnífico progresso, na idade moderna da música, expressão universal em que cada povo reflete sua feição característica, afinando com seu sentir peculiar.

Gomes inicia o discurso de abertura do evento elencando funções da arte na sociedade. Na sequência, se volta para a arte local:

A sorte de uma aventura ao longo dos mares fez aportar certo dia ao Paraná o norueguês Alfredo Andersen, que aqui permaneceu a pedido de esclarecido governador de então, a fim de, como anotou esse estadista, ajudar a educar o nosso povo. Data daí pra cá o estudo e a expansão da pintura entre nós, graças aos ensinamentos e ao exemplo do mestre, que em quarenta anos de existência neste Estado, até falecer, produziu notáveis telas e formou discípulos de valia e continuadores em outras gerações que se vão sucedendo (GOMES, 1946, p. 261-262)

Oscar Martins Gomes defendeu o legado de Andersen, que fora homenageado no Salão Paranaense. Na sequência, esboça uma linha de pensamento sobre o caráter de uma educação estética do Salão e por extensão das ações culturais promovidas pelo governo:

Este Salão, aberto novamente sob os auspícios do Governo, fornece agora mais um panorama das atividades pictóricas do meio paranaense. Serve de estímulo aos artistas já laureados e a quantos cultivam as artes plásticas com ânsia de aperfeiçoamento. Desperta o gosto e incentiva o aprendizado da arte. Educa o povo para a compreensão, para a receptividade e para as emoções elevadas, no interesse também da disciplina social. Como bem explicou Andrade Muricy, no seu empenho de difundir entre toda gente o sentimento de arte, com fim educativo: não se ensina a ser artista, mas a ser receptivo para a beleza, para a representação bela da vida; não se ensinará a criar, mas a ser capaz de sentir a magia inebriante da Poesia, sentimento serenamente exaltado e comovido da vida no universo (GOMES, 1946, p. 262).

Nas afirmações de Gomes, para complementar o caráter de apreensão da arte, seria necessária ainda a criação de uma ambiência própria para tal. Em seguida afirma:

E numa sociedade em que essa compreensão estiver generalizada, as verdadeiras vocações melhor se revelarão, precisando porém de ambiente prático para se desenvolverem. Daí a necessidade de ser criada em Curitiba, como estabelecimento oficial, a Escola de Belas Artes, pois, além de ministrar o ensino, aproveitará para o corpo docente os artistas que aqui vivem, trabalham e lutam. O Salão Paranaense de Belas Artes aqui está, mais uma vez, atestando um esforço e evidenciando um aspecto de nossa cultura de cidade universitária (GOMES, 1946, p. 262).

É interessante o comentário de Gomes de que a criação de uma Escola de Belas Artes poderia contar com um corpo docente de artistas que aqui viviam. Essa afirmação pode expressar um debate entre os intelectuais sobre como seria organizado o corpo docente da futura escola.

O IV Salão Paranaense de Belas Artes, de 1947, manteve-se organizado pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Em 19 de dezembro do corrente ano, reuniu-se o júri composto por Gaspar D. Veloso, presidente do júri e secretário da Educação e Cultura, Nelson Ferreira da Luz, secretário do júri, David Carneiro, Fernando Corrêa de Azevedo, Oscar Martins Gomes e Saul Lupion⁵⁴ (ATAS, 1948). Nelson Luz publicou suas impressões sobre o IV Salão Paranaense de Belas Artes:

Não foi sem esforço que se conseguiu montar o nosso IV Salão Oficial de Belas Artes, coisa mais ou menos de última hora, mas que apresentou assim mesmo, graças ao entusiasmo do Secretário Dr. Gaspar Veloso e dos pintores paranaenses, uma série de trabalhos dignos de nota e, na linha moderna, um certo avanço para o lado bom, embora ainda com certo lastro provinciano. Os 'acadêmicos', na sua maioria, estão 'mastigando' muito as suas telas, numa contraproducente procura dos detalhes, muitas vezes esquecidos do desenho, do senso do colorido e da expressão geral no trabalho. E os modernos, com algumas exceções, metendo-se, sem uma base muito segura e alheando-se dos motivos que têm diante dos olhos, por caminhos técnicos que, se por aqui ainda estão inexplorados, em outros ambientes mais cultos já foram decifrados, graças à visão filosófica e estética dos epígonos de Picasso, que já de há muito

⁵⁴ Saul Lupion de Quadros foi jornalista, diretor do jornal *O Dia* em 1943. Primo do governador Moisés Lupion, assumiu em 1947 o cargo de Oficial do Gabinete Civil.

ultrapassaram os portais universalistas da Guernica (LUZ, *Gazeta do povo*, 1947, s/p.).

Novamente aparecem diferenças entre acadêmicos e modernos no Salão Paranaense. Ambas as tendências sofrem críticas de Nelson Luz, que além de crítico de arte, secretariou a seleção dos trabalhos. Na vertente acadêmica, de maneira sutil criticou certo exagero técnico, e sobre as produções modernas sugeriu uma inexperiência em parte da produção. Em matéria publicada posteriormente, mais precisamente em janeiro de 1948, de forma irônica, Nelson Luz critica o Paranismo:

Devo dizer, de início que da província, é claro, só pode sair coisa provinciana. Embora isso choque muita gente, fica valendo como verdade, até prova em contrário. Lembro-me de uma entrevista que Picasso falava sobre o ambiente artístico em Paris. E afirmava latinamente, à espanhola, que de uma laranjeira (Paris) só poderiam esperar laranjas (arte arejada). Em proporção a Picasso (e não se entenda, aqui, alusão a sua arte deformada de propósito), os nossos pinheiros só poderão dar frutos pinhões, mas é claro! Contentar-se com isso é sinal de bom senso. Mas o fato é que precisamos alimentar os pinheiros, para que não degenerem. Cuidar disso é cuidar de tudo e conseguir... bons frutos. O IV Salão Paranaense foi a feira dos pinhões. Alguma falta de seleção, pois a oferta era pequena e entraram fracos e carunchados. Isso fez com que os pinhões maiores parecessem gigantes de boa qualidade. Houve, entre o povo, quem apreciasse somente os frutos pequenos e carunchados. Hábito de quem compra, ali na feira da praça 19, as batatas pequenas, porque, afinal de contas, rendem mais na panela, embora deem mais serviço! Vida de pobre é o diabo! (LUZ, *Gazeta do povo*, 1948, s/p.)

A metáfora dos pinhões foi utilizada para criticar não só uma tendência, mas a totalidade do Salão Paranaense de Belas Artes. Para finalizar o texto, complementa:

Fala-se, agora, na fundação da Academia. A ideia é interessantíssima e se souber aproveitar os valores, daremos um pulo imediato para diante. Que se faça o expurgo das sementes. Teremos pinhões graúdos. Nada mais que pinhões, pois estamos na província e teremos que ser provincianos. Se laranjeiras dão laranjas, os pinheiros que deem pinhões! E tudo irá bem.

Por meio de ironia, Nelson Luz alertava para que a criação de uma instituição, voltada para o ensino da arte, tomasse o cuidado de não proporcionar uma arte datada, direcionada somente para uma produção de cunho regional.

Andersen foi homenageado nos primeiros SPBA, contribuindo para a construção da tradição paranaense em artes plásticas. É preciso considerar a escolha permanente do homenageado ligada à representação da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen (SAAA), que esteve presente desde a redação do anteprojeto do SPBA. A separação em Divisão Geral e Divisão de Arte Moderna, da secção de pintura, mostra a preocupação em contemplar as duas vertentes estéticas em disputa na ocasião. Não ficou muito esclarecido na documentação como ocorreria essa divisão, pois o mesmo júri premiaria as duas categorias.

Para os eventos subsequentes existiam grandes expectativas no campo da arte. Oswald Lopes, então diretor da Secção de Artes Plásticas do Departamento de Cultura, declarou em 1949:

Essa notável criação, produto do governo do magno Manoel Ribas, será mantida e reconhecemos o quanto ela é grande como incentivo da arte e como meio seguro da educação do povo. E para isso contamos com os nossos nobres artistas. Ainda quanto ao Salão, posso informar que estamos com diversos expedientes em andamento, como sejam: reorganizar os estatutos; convites a artistas residentes em outros estados; Composição do Júri, que será assim constituído: dois elementos de fora e um daqui sendo que este último será eleito por uma reunião de artistas, oportunamente convidados pela imprensa (LOPES, *O Dia*, 1949, p. 7).

O Salão Paranaense de Belas Artes foi o evento de maior importância para o campo da arte no período, contando com a participação de intelectuais, políticos, artistas e espectadores. Tal confluência de pensamento não só possibilitou grande visibilidade para a arte regional, como fortaleceu o objetivo coletivo de criar a Escola Superior de Arte.

As sucessivas homenagens ao “pai da pintura paranaense” e a divisão do salão em modernos e acadêmicos contribuiu para a construção das diferenças entre tradição e da modernidade nas artes plásticas no Paraná. Os maiores representantes da tradição na década de 1940 foram os artistas que produziam obras na linha do objetivismo visual. Se nas décadas de 1910 e 1920 houve uma aproximação do objetivismo visual com determinados aspectos da modernidade, na década de 1940 passaram a representar a tradição em arte. Artistas de uma geração posterior, ao alimentar aspectos de uma “nova” estética na arte, sobretudo dialogando com a

produção artística de Guido Viaro, foram gradativamente conquistando espaço no campo da arte do Paraná.

2.4 ENFIM, A “VELHA ASPIRAÇÃO”: ALINHAMENTO DE INTERESSES ENTRE O ESTADO E O CAMPO DA ARTE

A década de 1930 foi marcada por uma mudança na política nacional. "Os anos 1930 e a presença de Vargas na presidência da República inauguram, para todo Brasil, um período de centralização e nacionalização que tentava controlar a influência das forças regionais" (TRINDADE; ANDREAZZA, 2001. p. 95). Foi um período em que a economia nacional esteve direcionada para a industrialização. Conforme Furtado (1976), a crise de 1929 havia dificultado os avanços da industrialização no país. Não obstante, o Paraná passava por uma situação singular, mantendo suas atividades econômicas:

No âmbito paranaense, o início do período encontrou, em contraste com o restante do país, uma economia que ainda se mantinha em torno de dois setores: o ervateiro, com uma trajetória de expansão a que se seguiu um período de baixa, e o madeireiro, em crescimento constante no comércio interno e externo (TRINDADE; ANDREAZZA, 2001. p. 95).

O Paraná, na década de 1930 e início de 1940, embora sentindo reflexos da economia nacional e da crise de 1929, manteve as atividades que já vinham sendo desenvolvidas em períodos anteriores. De 1930 a 1948 o Estado do Paraná teve o sistema de governo provisório e o sistema de governo legal. No sistema de governo provisório, tivemos Mário Alves Monteiro Tourinho (1930-1931); Manoel Ribas (1932-1945, estando como interventor de 1932 a 1934, como governador de 1935 a 1937, e como interventor novamente de 1937 a 1945); Clotário de Macedo Portugal (1945-1946); e Brasil Pinheiro Machado (1946-1946). O sistema de governo legal se iniciou com Mário Gomes da Silva (1946-1947) posteriormente assumiu Moysés Wille Lupion de Tróia (1947-1951).

Nesse período, os intelectuais mantiveram seu objetivo de criar a Escola de Arte. Houve manifestações na imprensa, nos clubes e nas associações. Dentre as

articulações realizadas, surgiram duas frentes de trabalho, a primeira sem uma sistematização, composta por publicações esporádicas em diversos periódicos e em discursos públicos, pontuando a necessidade de uma escola de arte e refletindo sobre os possíveis benefícios para a sociedade. Já a segunda, realizada a partir de uma organização coletiva de intelectuais, investiu em um diálogo direto com o Governo do Estado do Paraná. A Sociedade Amigos de Alfredo Andersen formou a primeira comitiva destinada a estudar um projeto de implantação para a escola.

No ano de 1944, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen tinha como objetivo avançar na organização e nas negociações com o Estado para criar a Escola de Belas Artes (INICIATIVAS, *O Dia*, 1944). Para tanto, foi constituída uma comissão dividida em três comitês:

O primeiro tinha a incumbência de organizar a regulamentação da escola. Esse comitê tinha como presidente Rubens Miranda, como vice-presidente Erasmo Pilotto e os seguintes membros: Guido Viaro, Loureiro Fernandes, Valfrido Pilotto, Andrade Muricy, Taborda Jr, Oscar Martins Gomes, Edgard C. Sampaio, Osvaldo Pilotto, Raul Gomes, Adriano Robine, João Turin, Theodoro de Bona, Inocência Falce e Thorstein Andersen.

O segundo comitê deveria se dedicar à instalação da Escola de Belas Artes. Desse comitê, foi presidente Raul Gomes, sendo Theodoro de Bona o vice; a secretária Alice Pilotto, a tesoureira Inocência Falce, e os membros Guido Viaro, João Turin, José Peon, Fabio Gama, Alfredo Andersen Junior, Osvaldo Lopes, Adriano Robine e José Pereira de Macedo.

O terceiro comitê, com o propósito de conseguir uma sede para a instituição, era composto por: Loureiro Fernandes, Valfrido Pilotto, Thorstein Andersen e Raul Gomes. Havia até a previsão de uma data de inauguração, em três de novembro, para coincidir com o aniversário de nascimento de Andersen e prestar-lhe uma homenagem, principalmente quanto aos seus esforços para a criação de uma Escola de Belas Artes. Dando continuidade às atividades e,

visando oferecer subsídios às discussões sobre o assunto, foram planejadas várias atividades, entre elas uma conferência sobre educação artística, proferida pelo professor Benedito Nicolau dos Santos, apresentado pelos jornais como alguém de grande competência em assuntos de arte. As solenidades públicas eram aproveitadas pelos defensores da ideia para expô-la publicamente, como o fez Valfrido Pilotto em discurso de inauguração do I Salão

Paranaense de Belas Artes quando, elogiando a iniciativa do Interventor Manoel Ribas da instituição de tal evento, ressaltou que a comunidade paranaense não podia mais retardar na criação de uma Escola de Belas Artes (OSINSKI, 2006, p. 170).

No discurso de Pilotto, foi ressaltado o desejo futuro de incorporar a Escola de Belas Artes à Universidade do Paraná. Nos documentos encontrados não estava evidente se o projeto dessa escola fora pensado para a Educação Superior. Mesmo contando com toda essa movimentação, a Escola não foi criada na data desejada. Conforme observado nos discursos de abertura das primeiras edições do Salão Paranaense de Belas Artes, entre esse período e a inauguração da EMBAP, o debate continuava.

Nesse processo, uma instituição nova, criada no mesmo ano em que se iniciaram os trabalhos da comissão da SAAA, foi de extrema importância para a efetivação do projeto da escola. Em 1947, a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)⁵⁵ que tinha entre seus idealizadores intelectuais também participantes da SAAA, tomou a frente em reuniões e estratégias para fundar a escola.

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI (1944-1976), foi uma instituição sem fins lucrativos, idealizada por Raul Gomes, Adriano Robine e Erasmo Pilotto, e apoiada pelos sócios-fundadores músicos e intelectuais como Oscar Martins Gomes, Fernando Corrêa de Azevedo, Rui Itiberê da Cunha, Osvaldo Pilotto, Hugo de Barros, José Guimarães, Elói da Cunha Costa, Izídio Petrarca Bocchino, Natália Lisboa, entre outros. A Sociedade atuou principalmente em eventos musicais, na organização de concertos, na formação de plateia, em aulas de interpretação ministradas por músicos de renome e em organizações de cursos de regência de coros. Ofertou também cursos de formação de professores de canto orfeônico, bem como cursos de orientação técnica, de interpretação musical e de organização de coral infantil (SCABI, *Gazeta do povo*, 1964; MEDEIROS, 2011; SOCIEDADE, s.d.).

A SCABI se uniu à Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. Enquanto a SAAA partia dos ideais de Andersen em relação à criação de uma Escola de Belas Artes, a

⁵⁵ A SCABI teve o início de seu funcionamento nas dependências da Academia Paranaense de Letras. Em 1956 a Instituição foi reconhecida como de utilidade pública pela lei 2.887 (MEDEIROS, 2011; SCABI, *Gazeta do povo*, 1972; SCABI, 1959; A SCABI, 1964; SOCIEDADE, s.d.).

SCABI se preocupava com uma lacuna na formação do profissional em música erudita no Paraná. Somaram-se a esses propósitos outras instituições educativas e culturais.

2.4.1 Acionando a rede de sociabilidades: os intelectuais à frente do projeto da Escola Superior de Arte

Por meio da liderança de Fernando Corrêa de Azevedo⁵⁶, diretor da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI, foram convocadas em 1947, as instituições culturais para iniciar as discussões sobre a criação da EMBAP. Estiveram presentes nas reuniões os presidentes e alguns membros das instituições (MEMORIAL, 1958; PILOTTO, 1960). De acordo com o relato de Valfrido Pilotto (1960), o Centro Feminino de Cultura foi a última instituição a compor o grupo. Em 13 de junho de 1947, ao término do I Salão Feminino de Artes Plásticas, a Dra. Rosy Pinheiro Lima lançou “uma campanha para a imediata criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná” (ARAUJO, 1975, p. 4).

A estrutura social de Curitiba na década de 1940, contava com organizações culturais em diversas áreas. Dentre as existentes, a criação da EMBAP contou com a representação das instituições: Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, Academia Paranaense de Letras, o Centro Paranaense Feminino de Cultura, o Centro de Letras do Paraná, o Círculo de Estudos Bandeirantes, o Colégio Estadual do Paraná e o Instituto de Educação do Paraná. Embora representadas por intelectuais, em sua maioria diretores das associações, suas participações simbolizavam ações coletivas, pois se expressavam em nome da totalidade dos participantes de cada instituição.

⁵⁶ Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), filho de Fernando de Castro Corrêa de Azevedo e Henriqueta Cunha Corrêa de Azevedo. Carioca radicado em Curitiba a partir de 1932, cursou Filosofia e Letras Clássicas na Universidade do Paraná. Dedicou-se ao magistério, à pesquisa sobre folclore paranaense e à organização cultural. Foi diretor da SCABI e da EMBAP, secretário da Comissão de Música do IBCEC; diretor da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Paraná; presidente da Comissão de Educação e Cultura do Centenário do Paraná; Professor fundador da Universidade Católica do Paraná, entre outras atuações na vida pública paranaense (PROSSER, 2004; SAMPAIO, *Indústria e Comércio*, 1989; MEDEIROS, 2011)

Ao defender os interesses da Academia Paranaense de Letras (APL), por exemplo, seu diretor se manifesta em nome de pessoas ligadas ao “cultivo da língua e da literatura”, como aparece no estatuto da organização. A Academia Paranaense de Letras contava com 40 cadeiras em sua criação⁵⁷. Assim, ao defender os interesses de uma associação como a APL, seu presidente estaria representando os demais intelectuais agremiados.

As organizações partícipes desse ideal compõem o que Bourdieu (2013) chamou de “estrutura de relações de força simbólica”. Elas são autoridades em sua área e apresentam a característica de instituições legitimadoras do campo. Em suas ações tais organizações estabelecem: “relações objetivas entre os produtores e as diferentes instâncias de legitimação que consistem em instituições específicas, por exemplo, as academias, os museus, as sociedades eruditas e o sistema de ensino [...]” (BOURDIEU, 2013, p. 118-119).

Com esse valor simbólico, a condução do debate por parte da SCABI representava uma ampla rede de relações sociais, com maior capacidade de pressionar uma decisão do Estado do que as tentativas de Andersen em criar a escola de arte. Todavia, a persistência de Andersen somada à mobilização de agentes no campo da arte contribuiu para legitimar tal processo. Em 1947, a SCABI conduziu as discussões que culminaram na materialização da “velha aspiração”, para fazer uso das palavras de Raul Gomes.

O Centro Paranaense Feminino de Cultura⁵⁸ tinha por objetivo “incentivar a cultura da Mulher” (CASTELLANO, 1962, p. 1). Em suas atuações, busca realizar atividades sociais, culturais e educativas, como exposições de artes plásticas, recitais de música erudita, festivais de poesia, cursos em diversas áreas, excursões turísticas, distribuição de bolsa de estudo, e acesso à biblioteca (CASTELLANO, 1962).

⁵⁷ A Academia Paranaense de Letras mantém o mesmo número de cadeiras até a atualidade.

⁵⁸ O Centro Paranaense Feminino de Cultura foi fundado em 1933 por “Dra. Rosy Pinheiro Lima (1ª presidente), Delohé Scalco, Ilnah Secundino, Ivonete Macedo, Nair de Macedo, Esmeralda Magno, Ofélia Magno, Vera Loureiro, Helena de Abreu, Leonice Loyola de Abreu, Edy Gomes, Estella Ferreira do Amaral, Silva Alves de Araújo, Maria José Guimarães, Doryléa Schneider, Diva Batista de Barros, Cira de Abreu Miró, Graça Machado, Jandyra de Matos Sounis, Ecléa E. Loureiro, e Nair Itiberê. Embora o Centro Paranaense Feminino de Cultura mantenha somente associadas mulheres, conta ainda com o apoio de alguns homens na condição de sócios beneméritos. Dentre os diversos colaboradores, destacam-se: General Mário Gomes da Silva, Desembargador Lauro Sodré Lopes, João Griboski, Waldemar de Abreu, Faustino Fávaro e Walter Müller (CASTELLANO, 1962; CENTRO, 2001).

A Academia Paranaense de Letras⁵⁹ se dedicava ao cultivo, preservação e divulgação da língua e da literatura em seus aspectos científicos, históricos e artísticos. Buscavam também contribuir para o desenvolvimento cultural do Paraná e do Brasil (ESTATUTO, 2004).

O Centro de Letras do Paraná⁶⁰ pretendia reunir poetas, romancistas, publicitários, críticos e jornalistas para desenvolver um programa cultural, sobretudo nos aspectos “literário, científico, artístico e cívico” (ESTATUTOS, 1958, p. 12). Entre suas metas estavam a publicação de revista, a edição de livros e a organização de conferências (ACTA, 1958, p. 5).

O Círculo de Estudos Bandeirantes⁶¹ (CEB), é uma associação civil católica, científica e literária, que tem por objetivo produzir pesquisas, publicações,

⁵⁹ A Academia Paranaense de Letras, criada em 1936, foi fruto de uma retomada da extinta Academia de Letras do Paraná. Essa ação foi resultado de uma convocação da Academia Carioca de Letras, que tinha o desejo de unificar as Academias Nacionais de letras. Da iniciativa da Academia Carioca aconteceu em maio de 1936 a realização do 1º Congresso Nacional das Academias e Sociedades de Letras do Brasil e a criação da Federação das Academias de Letras do Brasil. Assim, a Academia Paranaense surge em um diálogo com as demais academias nacionais. Na primeira diretoria estavam: Ulisses Vieira, Francisco Leite, Sá Barreto, Benedito Nicolau dos santos, Ciro Silva, Pereira de Macedo, Valfrido Pilotto . A Academia Paranaense de Letras permanece ativa e, dentre aqueles que ocuparam suas 40 cadeiras em diferentes momentos históricos, se encontram os envolvidos com a criação da EMBAP: Osvaldo Pilotto , Valfrido Pilotto , Silveira Neto, Tasso da Silveira, Oscar Martins Gomes, Bento Mossurunga, Hugo Simas, Bento Munhoz da Rocha Neto, Otávio de Sá Barreto, Romário Martins, José Loureiro Fernandes, Raul Gomes, Mário de Braga Abreu, Benedito Nicolau dos Santos (BÓIA, 2000).

⁶⁰ O Centro de Letras do Paraná foi criado no dia 19 de dezembro de 1912, em solenidade no salão de honra da redação do jornal Diário da Tarde. Em abril de 1923, por meio da Lei nº 2.231, passou a ser considerado de utilidade pública. Os presidentes do Centro de Letras do Paraná até a década de 1940 foram: Euclides Bandeira, Emiliano Pernetá, Pamphilo D'Assumpção, José H. de Santa Rita, Jayme Ballão, Ulisses Vieira, Otávio de Sá Barreto, Breno Arruda, Rodrigo Júnior, Gláucio Bandeira e Leonor Castelano. Dentre os muitos sócios do centro destacam-se: Adriano Gustavo Robine, Alceu Chichorro, David Carneiro, Erasmo Pilotto , Faustino Fávaro, Francisco Ferreira Leite, Heitor Stockler, Helena Kolody, José Andrade Muricy, José Loureiro Fernandes, Leocádio Correia, Miriam Catta Preta, Oscar Martins Gomes, Osvaldo Pilotto, Otávio de Sá Barreto, Raul Gomes, Saul Lupion de Quadros, Tasso da Silveira e Valfrido Pilotto (RELAÇÃO, 1958).

⁶¹ O Círculo de Estudos Bandeirantes foi fundado em 12 de setembro de 1929, permanecendo ativo até hoje. Os sócios-fundadores foram: Dr. Antonio de Paula, Prof. Benedicto Nicolau dos Santos, Dr. Bento Munhoz da Rocha Neto, Dr. Carlos de Brito Pereira, Dr. José de Sá Nunes, Dr. José Farani Mansur Guerios, Dr. José Loureiro Fernandes, Dr. Linguarú Espírito Santo, Pe. Luiz Gonzaga Miele, Dr. Pedro Ribeiro Macedo da Costa, Dr. Waldemiro Teixeira de Freitas. Dentre os demais sócios destacam-se: Arthur Martins Franco, Manoel Lacerda Pinto, Raul Carvalho, Julio Estrela Moreira, Osvaldo Pilotto, Mário Braga de Abreu e Celso Carneiro de Souza. Em 1938, contando com a ajuda do Interventor Federal do Paraná Manoel

conferências e palestras sobre a cultura nacional. Busca também contribuir para a formação intelectual dos membros, manter a tradição, e a conservação documental dos fatos sociais. O CEB abrigou diversas instituições⁶² entre as décadas de 1930 e 1940 (ESTATUTOS, 1935; FERRARINI, 2000), tal como a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, já abordada no subtítulo 2.2.

Além das associações apresentadas, mais dois colégios públicos foram representados no processo criação da EMBAP: o Instituto de Educação do Paraná⁶³ e o Colégio Estadual do Paraná. O Instituto de Educação do Paraná, com currículo reformulado no final da década de 1940, passou a oferecer à comunidade Jardim de Infância, Primário, Ginásial, Normal, Administração Escolar, Cursos de formação continuada para professores (como é chamado atualmente), e o Curso Ginásial Misto Noturno. Oswald Lopes foi professor de desenho na Instituição e Faustino Fávaro, foi responsável pela transformação do colégio em Instituto em 1946 (MELLO, 2011; EX-DIRETOR, *Gazeta do povo*, 2000).

Sobre o Colégio Estadual do Paraná⁶⁴ destaca-se a presença de Guido Viaro, como professor de arte, entre 1947 e 1954, e Adriano Robine, como diretor da escola no mesmo período. No programa da escola constava uma grande carga horária de desenho geométrico, desenho do natural e perspectiva. Como atividade

Ribas, é reconhecido como órgão de utilidade pública, com o decreto nº 3.144 assinado no governo de Getúlio Vargas (ESTATUTOS, 1935; FERRARINI, 2000).

⁶² As instituições abrigadas no CEB foram: Legião Paranaense da Boa Imprensa, Associação dos Geógrafos Brasileiros (Núcleo de Curitiba), Sociedade de Amadores de Orquídeas do Paraná, Aliança Franco-Brasileira do Paraná, Escola de Serviço Social, Núcleo de estudos Indigenistas, Sociedade Brasileira de Medicina Social e do Trabalho, Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, Associação de Farmacêuticos do Paraná, Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Paraná e Comissão Paranaense de Folclore. A partir da década de 1950 continua abrigando inúmeras instituições culturais, e aos poucos o C.E.B. passa a fazer parte da PUC-PR (ESTATUTOS, 1935; FERRARINI, 2000).

⁶³ O Instituto de Educação do Paraná foi criado em 1876 com o nome de Escola Normal. Entre sua criação e a década de 1940, o instituto passou por várias transformações, alterando desde seu currículo, seu endereço e também seu nome. De Escola Normal passou para Escola de Professores, e posteriormente para Instituto de Educação do Paraná. Atualmente é chamado Instituto de Educação do Paraná Erasmo Pilotto.

⁶⁴ O Colégio Estadual do Paraná (CEP) foi criado em 1846 com a denominação “Licêo de Curitiba”. Em 1876 muda de nome para Instituto Paranaense, dividindo o local com a Escola Normal. Em 1904 muda-se para o local onde hoje é a Secretaria de Estado da Cultura. Em 1943 passa a ser chamado de Colégio Estadual do Paraná. Somente em 1950 se instala a sede em que se encontra atualmente (ZACHARIAS, 2013).

extracurricular, Guido Viaro ofertava um curso livre de pintura, normalmente frequentado pelos alunos com conhecimento mais avançado (OSINSKI, 2006).

Em relação às instituições envolvidas, percebe-se a representação de um grupo católico (CEB) e um grupo de mulheres (CPFC), bem como de instituições de ensino e instituições culturais. As instituições envolvidas se preocupavam com a disseminação da cultura e com a manutenção de programas formais e informais de educação em arte. Algumas atas das associações examinadas explicitam o vínculo com o Estado por meio do recebimento de subvenções. Este mecanismo de auxílio e manutenção se justificava pela compreensão de que tais instituições são de utilidade pública. Outro vínculo que se estabelecia se dava pela presença de políticos associados.

Em certa medida a criação, ou mesmo a participação dos intelectuais nesses centros culturais contribuiu para um acúmulo de capital cultural e simbólico, gerando oportunidades posteriores para a ocupação cargos públicos. É importante destacar que essa não seria uma ação isolada por parte dos intelectuais, mas parte de uma série de ações destinadas à permanência na vida pública.

Os intelectuais envolvidos no debate e na redação do memorial de solicitação de criação da EMBAP foram: Oscar Marins Gomes, presidente da Academia Paranaense de Letras; Raul Rodrigues Gomes e Edgar Chalbaud Sampaio, representantes da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen; Carmen Veiga e Rosy Pinheiro Lima, representante do Centro Feminino de Cultura que tinha como presidente Maria Tereza Lacerda; Fernando Corrêa de Azevedo, Osvaldo Pilloto e Rui Itiberê da Cunha, representantes da SCABI; Erasmo Pilotto e Valfrido Pilotto, representantes do Centro de Letras do Paraná; Adriano Gustavo Carlos Robine, representante do Colégio Estadual do Paraná; Faustino Fávaro, representante do Instituto de Educação do Paraná; Mário Braga de Abreu e José Loureiro Fernandes, representantes do Círculo de Estudos Bandeirantes. Embora os intelectuais tenham sido relacionados às instituições, percebe-se na imagem acima (figura 15) suas participações em mais de uma instituição (MEMORIAL, 1958; PILOTTO, 1960). O grupo de intelectuais apresenta afinidades em atividades administrativas e culturais.

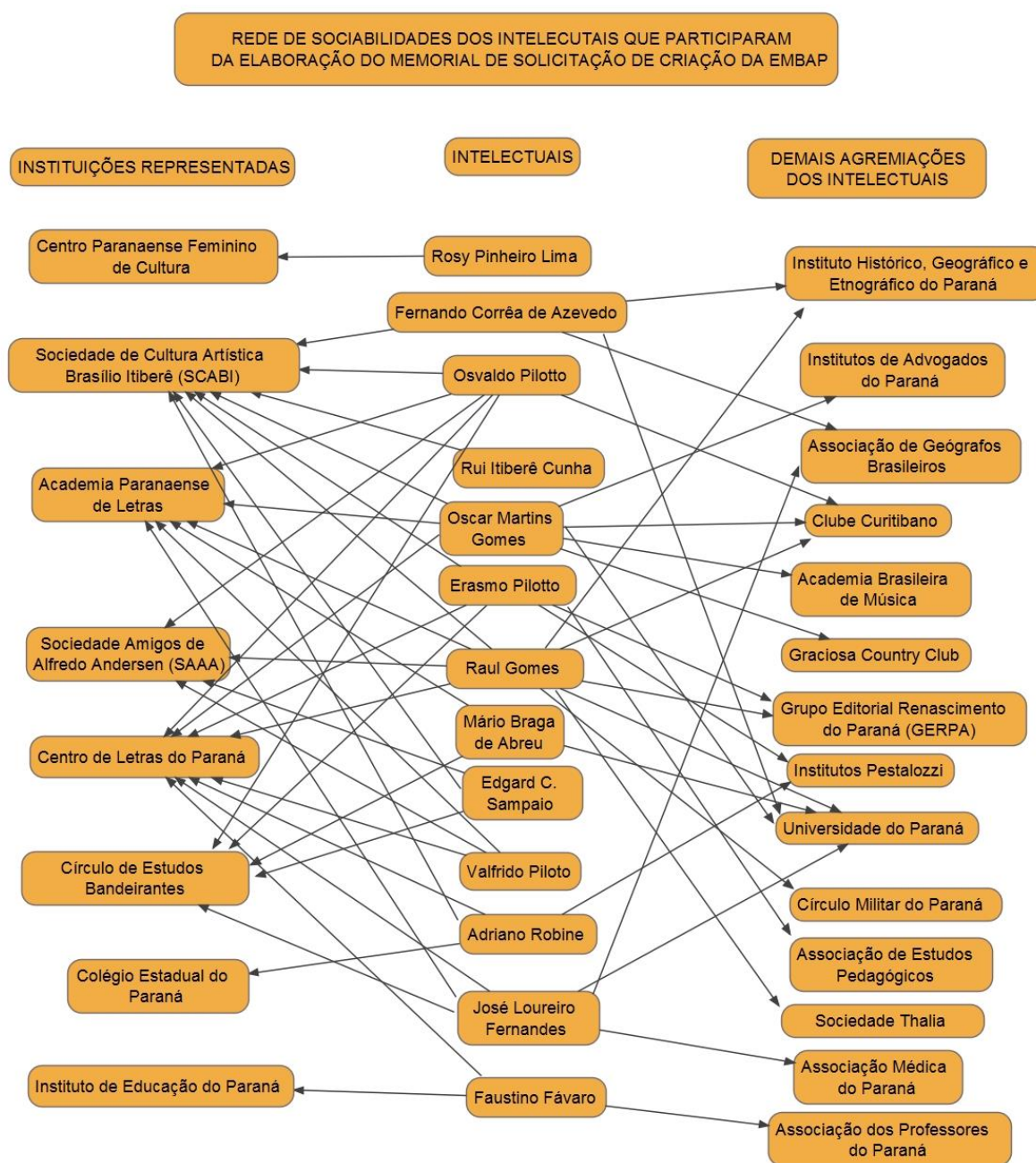


FIGURA 14: INTELLECTUAIS E INSTITUIÇÕES REPRESENTADAS DURANTE A CRIAÇÃO DA EMBAP.

Além das instituições partícipes da defesa da criação da EMBAP, os intelectuais carregavam consigo o capital social adquirido pela circulação em diversas instituições, nas quais puderam compartilhar suas intenções, atrair simpatizantes ou simplesmente agregar a imagem de que a instituição à qual se vincularam faria parte do processo de instauração da EMBAP. Indiretamente, a ideia de necessidade de uma escola de arte perpassou instituições como o Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Paraná (IHGEP); Instituto de Advogados do Paraná; Associação de Geógrafos Brasileiros; Clube Curitibano, Associação Brasileira de Música (ABM);

Graciosa Country Club; Grupo Editorial Renascimento do Paraná (GERPA); Instituto Pestalozzi; Círculo Militar do Paraná (CMP); Associação de Estudos Pedagógicos; Sociedade Thalia; Associação Médica do Paraná (AMP) e Associação de Professores do Paraná (APP).

Como resultado dos debates desenvolvidos em vários encontros, o grupo optou por redigir um memorial solicitando a criação da EMBAP. Decidiram também levá-lo em mãos ao governador Moisés Lupion. Na ocasião, Lupion se comprometeu a encaminhar o processo à Assembleia Legislativa e na sequência contribuir para a instalação imediata da escola. O grupo continuou trabalhando na concretização do projeto. A escola foi inaugurada em 1948. Porém, a Lei nº 259, que oficializou a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná aconteceu apenas em 1949 com a escola já em funcionamento (MEMORIAL, 1958).

2.4.2 Prosopografia dos intelectuais criadores da EMBAP

Com a finalidade de conhecer o perfil social do grupo de intelectuais que se mobilizou para a criação da EMBAP, tornou-se necessário realizar uma análise prosopográfica. Para rápida visualização, o extrato das informações biográficas compõe o quadro 3. Conforme Corrêa (2006, p. 131), em uma tabela prosopográfica "há dados resumidos e alguns presumidos, não encontrados nas fontes, mas que se baseiam nas trajetórias e posicionamentos, fato que remete aos determinantes sociais que influenciam a produção das fontes".

	Origem Familiar	Formação	Atuação profissional
Adriano Robine			1947 Diretor do Colégio Estadual do Paraná. Instituto Pestalozzi.
Edgar C. Sampaio	1909 – 1984 Joaquim Da Silva Sampaio (ervateiro) e Violeta do Amaral Sampaio		Diretor da Faculdade de Direito de Curitiba.
Erasmus Pilotto	1910 - 1990 José Pilotto Sobrinho e Ernestina Gonçalves da Motta.	Escola Normal de Curitiba Centro de Cultura Filosófica Centro de Cultura Pedagógica	1932 Escola de Professores de Curitiba. 1933 Escola Normal de Curitiba

Faustino Fávoro	1915 - 2003	1942 Direito.	1946 a 1952 Diretor do Instituto de Educação do PR.
Fernando C. Azevedo	1913 - 1975 Fernando de C. C. de Azevedo e Henriqueta C. C. de Azevedo. Irmão Luiz H./UNESCO	1938 Filosofia 1941 Letras	1942 Instituto de Educação do Paraná. 1943 Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná 1947 Ginásio Paranaense
José Loureiro de A. Fernandes	Portugal 1903 - 1977 Manoel Ascensão Fernandes e Julieta Loureiro Ascensão Fernandes.	1927 Medicina 1928 Especialista em urologia ginecologia. - Paris e Viena. 1952-53 Espec. em Antrop., Etnologia e Arqueologia - Paris.	1940 Professor de Antropologia e Etnologia Geral do Brasil da Universidade do Paraná.
Mário Braga de Abreu	1906 - 1981. Manoel M. de Abreu e Maria Joana Braga de Abreu, de tradicional família da Lapa	1929 Medicina na Esc. Nac.de Med. do RJ 1937 Aperfeiçoou-se em Medicina na Alemanha.	1936 Professor de Clínica Cirúrgica, na faculdade de Medicina da Universidade do Paraná.
Oscar M. Gomes	1893 - 1977 Francisco Xavier Gomes e Julia Moraes Martins	1912 Ginásio Paranaense 1918 Direito pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do RJ	Secretaria do Ministério da Justiça no Rio de Janeiro. 1917 Professor de direito internacional na Universidade do Paraná
Osvaldo Pilotto	1901 – 1993 Egydio A. Pilotto e Luiza Sillmer	1921 Agronomia-Esc. Sup. de Agron. do PR. 1938 Engenharia na Universidade do Pr.	1938 Professor de Entomologia e Parasitologia agrícola da Escola Agrônômica do PR. 1930 Diretor da Escola Normal de Curitiba
Raul Gomes	1889 - 1975 Joaquim R. Gomes e Guilhermina N. C. Gomes de família tradicional do PR	1906 Escola Normal 1935 Direito - Faculdade de Direito da Universidade do Paraná	1928 Cooperou com o Dr. João Ribeiro de Macedo Filho pela restauração da Univ. do Paraná. 1947 Lecionou Economia Política na Universidade do Paraná.
Rosy de M. Pinheiro Lima	Paris 1914 - 2002	1933 Direito na Universidade do PR 1937 Doutorado na Universidade do BR	Professora na Universidade do Paraná
Valfrido Pilotto	1903 - 2006 Egydio A. Pilotto e Luiza Sillmer	1932 Formou-se em Direito	1934 Delegado de Polícia

QUADRO 3. Síntese de dados biográficos da comissão criadora da EMBAP – Parte 1. Dados considerados até 1947.

Nesse sentido, buscou-se encontrar no cruzamento das informações do conjunto dos indivíduos as características sociopolíticas que ajudassem a compreender a constituição desse grupo e sua força coletiva.

A primeira observação a ser feita é que o documento de solicitação de criação da EMBAP, redigido em 1947, não foi assinado por artistas plásticos ou por músicos de profissão, porém os artistas estavam presentes em comissões reunidas anteriormente. Conforme apresentado nesse capítulo, a ideia nasceu com Alfredo Andersen, que já observara a movimentação de Mariano de Lima em sua escola;

ganhou adeptos ao longo de sua trajetória; se intensificou no discurso de seus discípulos, mas se efetivou na ação de intelectuais, em parte seus amigos. Muitos destes intelectuais atuavam como professores, jornalistas, escritores ou advogados, eram amantes da cultura, alguns envolvidos com a crítica de arte e de maneira geral organizavam diversas atividades culturais. Possivelmente, a representação das instituições por meio dos intelectuais, tivesse maior força de reivindicação política que a união de vários artistas representando apenas uma classe.

Os artistas plásticos e músicos ganharam destaque na segunda etapa do processo de implantação da EMBAP, no momento de formação do corpo docente e corpo técnico responsável por estruturar o currículo da escola. A escolha do corpo docente se definiu principalmente por critério reputacional (destaque e reconhecimento do grupo por seus pares), enquanto a definição do grupo de intelectuais parece ter sido constituída por critério posicional (cargo ou ocupação de liderança em diversos setores da sociedade). Soma-se a esses critérios, o envolvimento das instituições na campanha de criação da escola e a posterior representação das mesmas entidades no corpo docente da EMBAP.

Outro ponto a destacar é o círculo familiar, uma vez que a origem social pode revelar o *habitus* e auxiliar no direcionamento das carreiras. Com origem de família tradicional⁶⁵ as fontes indicam Mario Braga de Abreu, Edgard Chalbaud Sampaio, Rosy Pinheiro Lima e Raul Gomes. Fernando Corrêa de Azevedo não descende de família tradicional, entretanto, seu irmão Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi professor de música na Universidade do Brasil e um influente representante da UNESCO, com significativo capital social. Os irmãos Osvaldo e Valfrido, e o primo Erasmo Pilotto, também não descendiam de família tradicional, mas possuíam um importante capital cultural, contando com diversos professores na família. Embora não seja uma característica ligada ao poder de decisão, indica distinção em uma década em que, boa parte da população brasileira era analfabeta.

Em relação à formação dos intelectuais detecta-se um dado interessante: durante o ensino secundário estudaram no Ginásio Paranaense cinco dos desses intelectuais: Raul Gomes, Rosy P. Lima, Loureiro Fernandes, Erasmo Pilotto e Martins

⁶⁵ De acordo com Oliveira (2010), as famílias tradicionais estão ligadas às esferas de poderes econômico e de decisão. No Paraná, de maneira geral, as famílias tradicionais no início do século XX, estavam ligadas à indústria e à exportação da erva mate. “No paraná, as famílias tradicionais e históricas participam e promovem aspectos fundamentais no processo de modernização e industrialização regional” (OLIVEIRA, 2010, p. 68-69).

Gomes, e estudaram em escola confessional Mário de Abreu e Fernando C. de Azevedo. Quanto à formação Superior, predomina o estudo do Direito. Raul Gomes, Rosy P. Lima, Oscar M. Gomes, Edgard C. Sampaio, Valfrido Pilotto e Faustino Fávaro eram advogados. Mário B. de Abreu e Loureiro Fernandes se formaram em Medicina, Osvaldo Pilotto em Engenharia e Fernando C. de Azevedo em Filosofia e Letras. Destaca-se ainda a vivência cultural fora do Paraná durante a formação superior de Loureiro Fernandez, Mário B. de Abreu, Rosy P. Lima e Oscar M. Gomes, que se formaram no Rio de Janeiro. Rosy P. Lima, buscou ainda continuar seus estudos na Inglaterra em 1943, e Loureiro Fernandes em Paris, em 1928.

Quanto à atuação profissional, a maioria dos integrantes do grupo eram professores, somente Valfrido Pilotto e Rosy P. Lima não exerciam o magistério. Em 1947 Faustino Fávaro era diretor do Instituto de Educação do Paraná, Adriano Robine era diretor do Colégio Estadual do Paraná e Erasmo Pilotto, que já havia sido assistente técnico da Escola de Professores de Curitiba, em 1931 era diretor do Grupo Escolar Professor Brandão, em 1932 diretor da Escola Normal de Ponta Grossa e em 1943, junto a Adriano Robine, tinha criado o Instituto Pestalozzi. Cinco integrantes do grupo já lecionavam na educação superior da Universidade do Paraná. Fernando C. de Azevedo na Faculdade de Filosofia (1943), Raul Gomes na Faculdade de Direito (1947), Loureiro Fernandes na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (1940), Mário de Abreu na Faculdade de Medicina (1936), Oscar Martins Gomes na Faculdade de Direito (1917).

Intelectuais	Atuação na imprensa	Agremiações	Produções relevantes e cargos em destaque
Adriano Robine	Diário da Tarde.	Sociedade de Cultura Artística Brasileiro Itiberê Centro de Letras do Paraná	I Salão Paranaense de Belas Artes.
Edgar C. Sampaio		Centro de Estudos Bandeirantes	Comitê Paranaense de Folclore
Erasmus Pilotto	Revista Joaquim Jornais 'O Dia' e 'Diário da Tarde'. GERPA.	Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Sociedade de Cultura Artística Brasileiro Itiberê Centro de Letras do Paraná Associação de Estudos Pedagógicos	I Salão Paranaense de Belas Artes. Criador do Instituto Pestalozzi.
Faustino Fávaro	Revista 'O professor'.	Associação de Professores do Paraná Centro de Letras do Paraná Centro de Estudos Bandeirantes	Diretor da Superintendência do Ensino Superior do Paraná, na SEC (1962)
Fernando C. Azevedo		Sociedade de Cultura Artística Brasileiro Itiberê Centro de Estudos Bandeirantes Instituto Histórico, Geográfico e etnográfico PR Associação dos Geógrafos Brasileiros	Comissão que elaborou o regimento interno das escolas secundárias do Estado do Paraná - 1946. Comissão Paranaense de Folclore/UNESCO Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Cultura - 1949
José Loureiro Fernandes	Redator-chefe da Revista Médica do Paraná. Diretor da Revista Médica do Paraná.	Centro de Estudos Bandeirantes Academia Paranaense de Letras Centro de Letras do Paraná Associação Médica do Paraná Associação dos Geógrafos Brasileiros	1936 Dirigiu o Museu Paranaense. 1945 Diretor do Departamento Estadual de Saúde 1947 Comissão Científica Franco-Brasileira do IFHEB.
Mário Braga de Abreu		Centro de Estudos Bandeirantes Academia Paranaense de Letras	Presidente da Associação Médica do Paraná - 1962/1963
Oscar M. Gomes	Fanal e Atheneia Festa - 1911 Album do Clube Curitiba - 1942	Centro de Estudos Bandeirantes Sociedade de Cultura Artística Brasileiro Itiberê Academia Paranaense de Letras Centro de Letras do Paraná	Suplente de deputado à Assembleia Legislativa do Paraná - 1935 Secretário do interior, justiça e segurança pública - 1945
Osvaldo Pilotto		Sociedade de Cultura Artística Brasileiro Itiberê Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Centro de Letras do Paraná Centro de Estudos Bandeirantes	Presidente da comissão do censo escolar do Paraná - 1946 Diretor Geral da Educação no Paraná - 1946
Raul Gomes	1940 GERPA. Redator-chefe de O Dia, Diário da Tarde. Publicou em diversos jornais.	Sociedade de Cultura Artística Brasileiro Itiberê Academia Paranaense de Letras Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Centro de Letras do Paraná Instituto Histórico, Geográfico e etnográfico PR	I Salão Paranaense Participou da criação da Casa Alfredo Andersen, Biblioteca Pública e Teatro Guaira.
Rosy de M. P. Lima		Centro Paranaense Feminino de Cultura	Eleita Deputada Estadual pela UDN - 1947-1950
Valfrido Pilotto	Colaborou com vários jornais locais.	Academia Paranaense de Letras Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Centro de Letras do Paraná	Delegado de Polícia - 1934 I Salão Paranaense

QUADRO 4: SÍNTESE DE DADOS BIOGRÁFICOS DA COMISSÃO CRIADORA DA EMBAP – PARTE 2. DADOS CONSIDERADOS ATÉ 1947, ANO DE CRIAÇÃO DA EMBAP.

Alguns membros da comissão possuíam experiências em cargos públicos e em discussões sobre educação pública. Loureiro Fernandes, em 1936, dirigira o Museu Paranaense, em 1940 participara das discussões pela federalização da Universidade do Paraná, tendo em 1945 sido diretor do Departamento Estadual de Saúde e em 1948 Secretário de Educação e Cultura. Fernando C. de Azevedo foi diretor-auxiliar da Cruzada Nacional de Educação em 1938 e membro da Comissão encarregada de elaborar o regimento interno das escolas secundárias do Estado do Paraná. Raul Gomes foi signatário do Manifesto dos Pioneiros pela Educação Nova em 1932. Osvaldo Pilotto foi presidente do censo escolar do Paraná em 1946. Rosy P. Lima foi a primeira mulher eleita Deputada Estadual no Estado do Paraná, em 1947. Oscar M. Gomes que foi suplente de deputado à Assembleia Legislativa do Paraná e de vereador à Câmara Municipal de Curitiba, em 1935 e secretário do interior, justiça e segurança pública em 1945. É relevante também destacar a participação de Erasmo Pilotto, Adriano Robine, Raul Gomes e Valfrido Pilotto na criação do 1º Salão Paranaense de Belas Artes em 1944. Conforme Silva (2009), Erasmo Pilotto redigiu e coordenou o plano de governo de Lupion, em 1946, ficando a disposição do Palácio do Governo no ano seguinte e sendo indicado para Secretário de Educação e Cultura, em 1949.

Os intelectuais, estando ligados ao mundo das letras, participavam de diversas associações e centros culturais, nos quais compartilhavam suas afinidades estéticas e ideais de sociedade. No processo de criação da EMBAP, a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) apresentava a maior quantidade de envolvidos, sendo eles: Fernando de Azevedo, Osvaldo Pilotto, Rui I. Cunha, Oscar Gomes, Erasmo Pilotto, Edgard C. Sampaio, Raul Gomes e Adriano Robine. A Academia Paranaense de Letras (APL), contando com Oscar Gomes, Valfrido Pilotto, Raul Gomes, Loureiro Fernandes e Mário de Abreu. A Sociedade de Amigos Alfredo Andersen (SAAA), tendo como representantes Valfrido Pilotto, Raul Gomes e Edgard C. Sampaio. O Centro de Estudos Bandeirantes (CEB) com Oscar Gomes, Edgard C. Sampaio, Loureiro Fernandes e Mário de Abreu. O Centro de Letras do Paraná (CLP), contando com Oscar Gomes, Erasmo Pilotto, Valfrido Pilotto, Raul Gomes, Adriano Robine, Faustino Fávaro e Loureiro Fernandes. As escolas e o Centro Paranaense Feminino de Cultura apresentavam menos representantes. A movimentação dos intelectuais por várias instituições indica um capital social construído em torno da

cultura, com destaque para a poesia, a música e as artes plásticas. A circulação por diversas associações facilitava o diálogo e o consenso sobre os projetos coletivos.

Diante disso, a imprensa serviu de veículo para suas manifestações. Adriano Robine publicou vários artigos sobre arte e educação no jornal *Diário da Tarde*. Erasmo Pilotto colaborou com os jornais *O Dia* e *Diário da Tarde*, participou das revistas *Joaquim* e *Revista de Pedagogia*, e participou juntamente com Raul Gomes do GERPA.

Raul Gomes teve uma produção significativa na imprensa, sendo inclusive redator chefe dos jornais *O Dia* e *Diário da Tarde*. Gomes publicou e colaborou com os periódicos: *A República*, *Archote*, *Diário do Paraná*, *Diário da Manhã*, *Diário Popular*, *Diário do Campo*, *Comércio do PR*, *Folha da Manhã*, *Folha do Norte do Paraná*, *Folha de Curitiba*, *Gazeta do Povo*, *O Estado do Paraná*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Manhã*, cadeia de jornais de Assis Chateaubriand e *Diário de Notícias* (RJ), *O Globo* (RJ) e *Diário dos Campos – de Ponta Grossa/PR*. Valfrido Pilotto também publicou em diversos jornais locais, com destaque para o *Diário da Tarde* (OSINSKI, 2015; 2011; 2010; OSINSKI; BRANDALISE, 2015; BRANDALISE, 2016).

Loureiro Fernandes participou de revistas direcionadas a sua área de formação. Foi diretor e redator chefe da *Revista Médica do Paraná*. Faustino Fávaro organizou a revista *O professor*, junto a José Schikman. Oscar Gomes colaborou com os periódicos *Fanal* e *Atheneia* em 1911, e participou da criação da revista *Festa*, uma revista publicada no Rio de Janeiro que tratava do modernismo de modo diferente da vertente paulista. Houve também produções artísticas, literária e acadêmica desses intelectuais.

A rede de sociabilidades dos intelectuais foi fundamental para a aprovação da criação da EMBAP. Vários fatores contribuíram para o sucesso do grupo. Enquanto Andersen envidava ações diretas e praticamente individuais, nesse momento, o grupo de intelectuais contava com representações coletivas, contendo inclusive a presença de descendentes de famílias tradicionais do Paraná. O conjunto era formado por intelectuais atuantes em diversos ramos da sociedade, com profissões de prestígio como o magistério na educação superior, a representação no legislativo e a atuação em cargos públicos. A circulação entre as associações e a relação dos intelectuais com a imprensa, sinaliza que suas participações podem ser interpretadas como forças atuantes em instâncias de decisões da sociedade.

A EMBAP foi inaugurada em abril de 1948, fruto de investidas que iniciaram com Andersen em 1912. Ao todo foram 36 anos de tentativas, promessas, articulações e determinação. Na véspera de inauguração a Gazeta do Povo publicava:

INAUGURAÇÃO: Na primeira quinzena de abril terá lugar a solenidade de inauguração da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. **SÉDE:** Provisoriamente, até a mudança do Colégio Estadual do Paraná para novo edifício, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná funcionará no prédio do Orfeão da Escola Normal, à rua Emiliano Pernetá. Para tal, já está o prédio sofrendo reformas, de molde a melhor se adaptar ao seu novo fim. **INSCRIÇÕES:** As inscrições para os exames vestibulares serão abertas a 15 de março próximo e se estenderão até o dia 31(ESCOLA, *O Dia*. 9 mar. 1948).

Este trecho da entrevista expressa a concretização do esforço de intelectuais e de representantes do Estado, na qual foram anunciadas as inscrições para vestibular, e, portanto, o início da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Neste capítulo, buscou-se apresentar a complexa rede de relações que se estabeleceu em torno da criação da EMBAP. A etapa seguinte, de estruturação contaria com a habilidade do grupo de professores-fundadores.

3 O CONSERVADORISMO MODERNO NA ESTRUTURAÇÃO DA ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS NA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (1948-1958)

A estruturação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi composta pela definição do currículo, que buscou exemplos nas instituições congêneres nacionais, pela organização do espaço físico e pela seleção de professores. Diante disso, a análise da tradição e da modernidade na EMBAP concentrou-se na reflexão sobre estas três instâncias.

3.1 DEFINIÇÃO DO CURRÍCULO DE ARTES PLÁSTICAS: EM DIÁLOGO COM AS INSTITUIÇÕES NACIONAIS

Fernando Corrêa de Azevedo foi comissionado pelo governo do Paraná, em decreto aprovado em 05 de janeiro de 1948, para representar o estado nas negociações de instalação da EMBAP junto ao Ministério da Educação e da Saúde (ESCOLA, *O Dia*, 1948; ATIVIDADES, 1948).

É possível que a escolha de seu nome tenha sido indicada devido à sua capacidade de articulação nos campos da educação, da arte e da política. Azevedo, além de ser presidente da SCABI, era professor catedrático do Ginásio Paranaense, trabalhando com Adriano Robine e Guido Viaro, intelectuais envolvidos na organização da cultura no Paraná.

Com o propósito de inaugurar a instituição ainda no ano de 1948, Fernando Corrêa de Azevedo viajou para o Rio de Janeiro. Azevedo tinha um irmão muito atuante no meio artístico musical do Rio, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Destaca-se sua inserção em 1941 como professor catedrático de Folclore da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, sendo também, membro da Academia Brasileira de Música. Entre 1947 e 1965 dirigiu os serviços de música da UNESCO, representando o Brasil em Paris. Possivelmente a atuação do Irmão contribuiu para o acesso de Fernando C. de Azevedo às principais escolas de artes e de música do Rio e ao pronto atendimento

das autoridades do setor que mais tarde reconheceriam a instituição em nível nacional.

Azevedo contou ainda com o apoio do escultor paranaense Erbo Stenzel, que residia no Rio de Janeiro neste período, devido à conquista de uma bolsa de estudos subvencionada pelo interventor Manoel Ribas para estudar escultura na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Posteriormente, ele se tornaria ajudante do escultor Zaco Paraná, professor da Escola Nacional de Belas Artes (ARAÚJO, 1976). A passagem de Stenzel pela ENBA e por ateliês de escultores locais possivelmente ajudou Azevedo a compreender a estrutura da Escola e as necessidades do ensino de escultura.

Em depoimento concedido ao jornal local, após seu retorno, Azevedo declarou ter sido muito bem recepcionado por diversas personalidades ligadas ao ensino superior do país, ressaltando as atenções de Osvaldo Queiroz, delegado do Estado do Paraná; Pereira Lira, secretário da Presidência da República; Clemente Mariani, Ministro da Educação; Joanídia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música; Arquimedes Memória, ex-diretor da Escola Nacional de Belas Artes; Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música; Lodi, diretor da divisão de Ensino Superior do Ministério da Educação; e Souza Leal, chefe de gabinete do ministro (ATIVIDADES, *Gazeta do povo*, 1948). Quanto aos trabalhos ligados ao Ministério da Educação, Azevedo afirmou que “se processaram rapidamente e sem embargos” (ATIVIDADES, *Gazeta do povo*, 1948, s/p.).

Na sequência Fernando Corrêa de Azevedo passou a estudar a organização de instituições como a Escola Nacional de música, a Escola Nacional de Belas Artes, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, da Escola de Belas Artes de São Paulo e as instalações das pinacotecas do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Minas e de Juiz de Fora. Em sua análise, priorizou as instituições mais adiantadas em relação ao ensino superior de arte do Brasil.

Nas palavras de Fernando Corrêa de Azevedo: “Visitei as instalações, anotei o material didático, recolhi programas, conversei com os professores, enfronhei-me enfim o mais profundamente que pude na vida e na organização dessas escolas” (ATIVIDADES, *Gazeta do povo*, 1948, s/p.). Em seus agradecimentos às pessoas que lhe ajudaram nesta consulta, aparecem os nomes: Guilherme Fontainha, Erbo Stenzel, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Sá Pereira, Luiz Heitor, Zaco Paraná, Prof. Cardim e Dinorá de Carvalho.

O curto tempo entre as visitas às instituições de artes e a elaboração do currículo para a EMBAP indica falta de discussão entre seus pares e uma fragilidade em importar uma estrutura para atender às necessidades do Paraná. Dentre o vasto material coletado por Azevedo, as instituições Escola Nacional de Belas Artes e Escola de Belas Artes de São Paulo foram as que forneceram subsídios para compreender a construção do currículo de ensino superior de artes plásticas da EMBAP.

3.1.1 A tradição no ensino de artes plásticas na ENBA

Para compreender em que medida tradição e modernidade se encontraram na criação da EMBAP, tornou-se necessário verificar as transformações anteriores ao currículo da Escola Nacional de Belas Artes, consultado por Fernando de Azevedo. Considerando a data de visita percebe-se o quanto era recente sua reestruturação.

A 13 de julho de 1946 o Conselho Universitário aprova o Regimento da Escola. Classifica a instituição como de grau superior, com sede própria e integrante da Universidade do Brasil, segundo o preceituado no Art. 6º do Decreto nº 21.321 de 18 de junho daquele mesmo ano. Quanta luta e quanto sacrifício tiveram os antigos professores que, abnegadamente, batalharam para que uma Escola de Belas Artes fosse considerada como unidade universitária! Quantas esperanças e desesperanças! A finalidade da Escola fica fixada: proporcionar preparo teórico e prático aos profissionais que se destinassem à pintura, escultura, gravura, decoração e ao professorado de desenho. Para cumprir com essa finalidade deviam existir os cursos de Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e de Professorado de Desenho. Os três primeiros vinham de tempos antigos. Mas os dois últimos constituíam úteis inovações (RIOS FILHO, 1942, p. 36).

A descrição acima indica que Fernando Corrêa de Azevedo teve a oportunidade de conhecer uma instituição que acabara de propor melhorias sobre sua própria experiência em ensino de arte. Contudo, é necessário levantar uma questão sobre as transformações anteriores deste currículo e problematizar os aspectos da tradição que permaneceram. Os cursos novos estão explicitados, mas a distribuição

das disciplinas e as devidas alterações merecem atenção especial, sobretudo ao estar relacionadas à tradição no ensino de artes plásticas.

Conforme Hobsbawn (2014), a tradição pode ser inventada, construída e formalmente institucionalizada. Tal procedimento pode ser compreendido por “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição [...]” (HOBSEBAWN, 2014, p. 8). Neste sentido, pretende-se aqui identificar elementos que contribuíram para a instauração da tradição em arte no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX. A afirmação de Hobsbawn ajuda a refletir sobre quais rituais foram estabelecidos e contribuíram para consolidar o ensino tradicional de artes plásticas no Brasil. Consequentemente torna-se relevante investigar em que medida esta tradição esteve presente na EMBAP no momento de sua criação.

A Escola Nacional de Belas Artes, instituição visitada por Fernando C. de Azevedo, fora conhecida no início de suas atividades como Academia Imperial das Belas Artes, e, portanto, a instituição de ensino de artes plásticas mais antiga do país. A Academia Imperial se baseara na tradição europeia de ensino de arte. De acordo com Schwarcz (2005), a missão francesa traria benefícios para a corte portuguesa no Brasil, como a criação de uma iconografia oficial pautada em modelos de glória e virtude, tendo em vista que

traziam na valise uma arte neoclássica acostumada a buscar na Antiguidade os rastros das glórias e os modelos de virtude. Estavam habituados, também, a guardar uma certa hierarquia de gêneros artísticos, estando a pintura histórica acima das demais e sendo seguida pelos retratos, as paisagens, a natureza-morta e a pintura de gênero. Conheciam, por fim, os rigores da estrutura acadêmica francesa, imbatível na sua tentativa de dar rigor e centralizar as artes (SCHWARCZ, 2005, p. 17).

Todavia, apesar de a arte neoclássica conter um apelo à antiguidade e à mitologia, evocando “tradição e continuidade”, sua implantação no Brasil necessitava de apoio político e financiamento. A legitimação desta tradição em arte precisaria passar pela criação e reconhecimento da Academia. Quanto ao surgimento do ensino oficial de Belas Artes no país Rios Filho (1942, p. 7), o divide em quatro momentos: “1º Período – *De preparação* (1816-1826); 2º Período – *De encaminhamento* (1827-

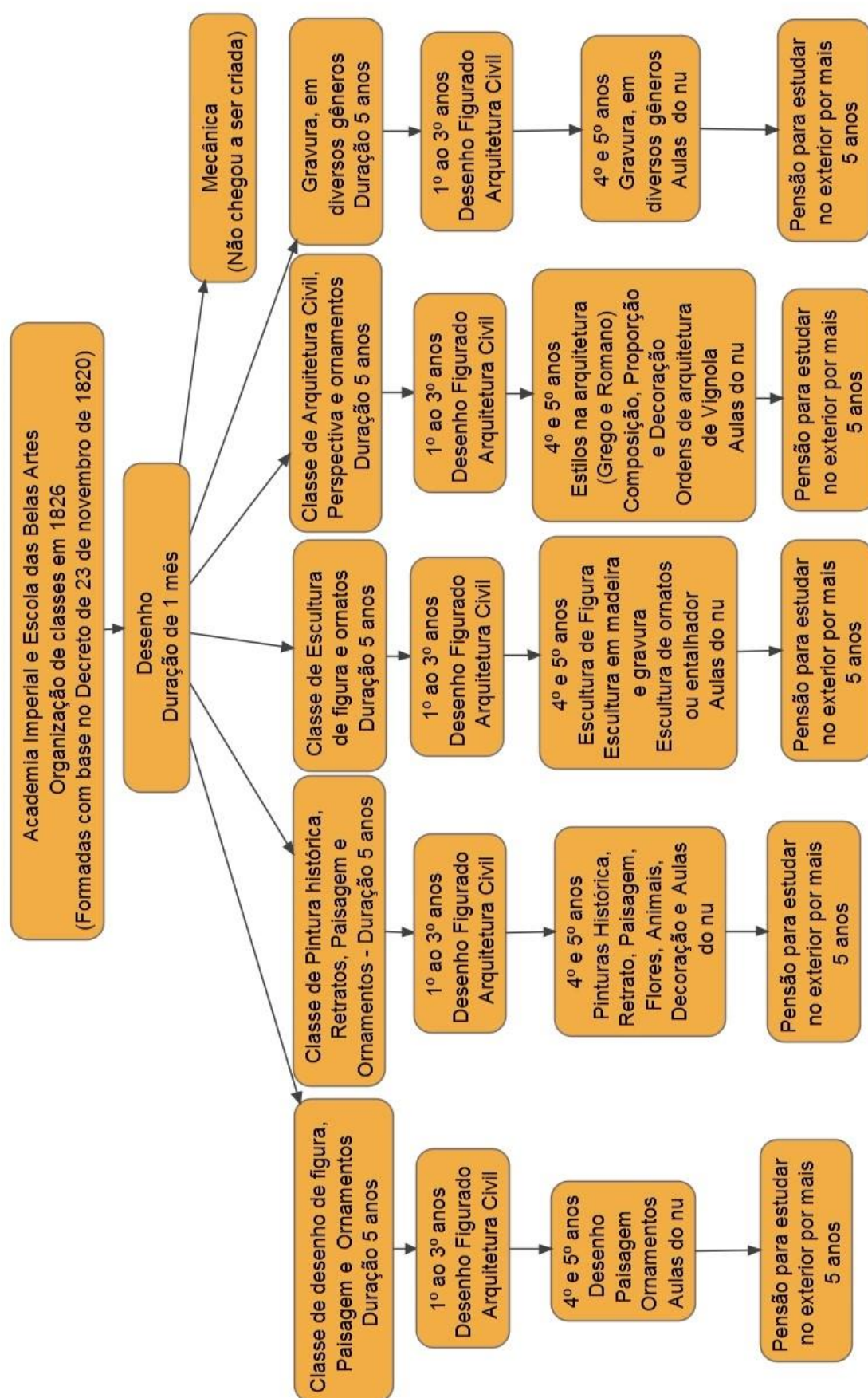
1840); 3º Período – *De consolidação* (1841-1860); 4º Período – *De Caracterização* (1961-1889)”. Com a implantação da Academia de Belas Artes inicia-se também a construção da tradição em arte e no ensino da arte no Brasil.

O período de *preparação* remete à chegada da Missão Francesa no Brasil, a convite de Dom João VI que aqui chegou em 1808, e as sucessivas tentativas de criar e implantar uma Escola de Belas Artes. O decreto de 12 de agosto de 1816 oficializava a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Diante disso, o Conde da Barca solicitou de Grandjean de Montigny um projeto para o edifício da Academia de Belas Artes. Com a aprovação do Rei, a construção foi iniciada logo em seguida. Em julho de 1817, faleceu o Conde da Barca, o maior protetor da missão francesa, ocasionando a paralisação da obra por anos (BITTENCOURT, 1967).

Conforme Bittencourt (1967), Lebreton, o chefe da missão francesa, procurou apoio de outras autoridades, mas não teve êxito. Lebreton faleceu em 1819 deixando os trabalhos de criação da academia sem direção. Em 12 de outubro de 1820, o substituto do Conde da Barca, ministro Tomás Antônio de Vilanova Portugal, promulgou o decreto que criaria a “Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil”. Entretanto, esta academia que deveria seguir o modelo de Londres, também não chegou a ser inaugurada, pois “um mês e pouco depois, surgiu o decreto de 23 de novembro de 1820, determinando que, com o título de ‘Academia de Artes’, fossem iniciadas e ministradas as aulas de desenho, pintura, escultura e gravura” (BITTENCOURT, 1967, p. 8).

A direção da Academia ficou a cargo do português Henrique José da Silva. Este fato, seguido de outras nomeações, gerou descontentamento aos artistas franceses, contribuindo para que Nicolas A. Taunay decidisse voltar ao seu país de origem em 1821 (BITTENCOURT, 1967). Henrique José da Silva tentou instalar a Academia de Artes, mas “os acontecimentos políticos de 26 de fevereiro de 1821 – proclamação do regime constitucional, pelos portugueses, e convocação das Cortes em Lisboa – fizeram malograr a iniciativa” (RIOS FILHO, 1942, p. 72).

Não podendo ensinar em uma instituição pública Debret e Grandjean de Montigny começam a lecionar em caráter particular. “Em princípios de 1824, o imperador, acompanhado de seu Gabinete, visitou a exposição dos alunos de Debret, resolvendo, então, instalar a Academia de Belas Artes” (BITTENCOURT, 1967, p. 9).



QUADRO 5: AIBA, CLASSES DE 1826. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1942).

O decreto de 17 de novembro de 1824 orientava o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes no edifício próximo ao Tesouro Público. A inauguração prevista para 19 de outubro de 1826, só ocorreu em 5 de novembro, por ser a data em que se completava um ano que D. Leopoldina havia chegado ao Brasil. A Academia seria regida pelos Estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes, estabelecida pelo decreto de 1820 (BITTENCOURT, 1967; CAMPOFIORITO, 1983; RIOS FILHO, 1942). Conforme os estatutos o ensino estaria distribuído em seis classes.

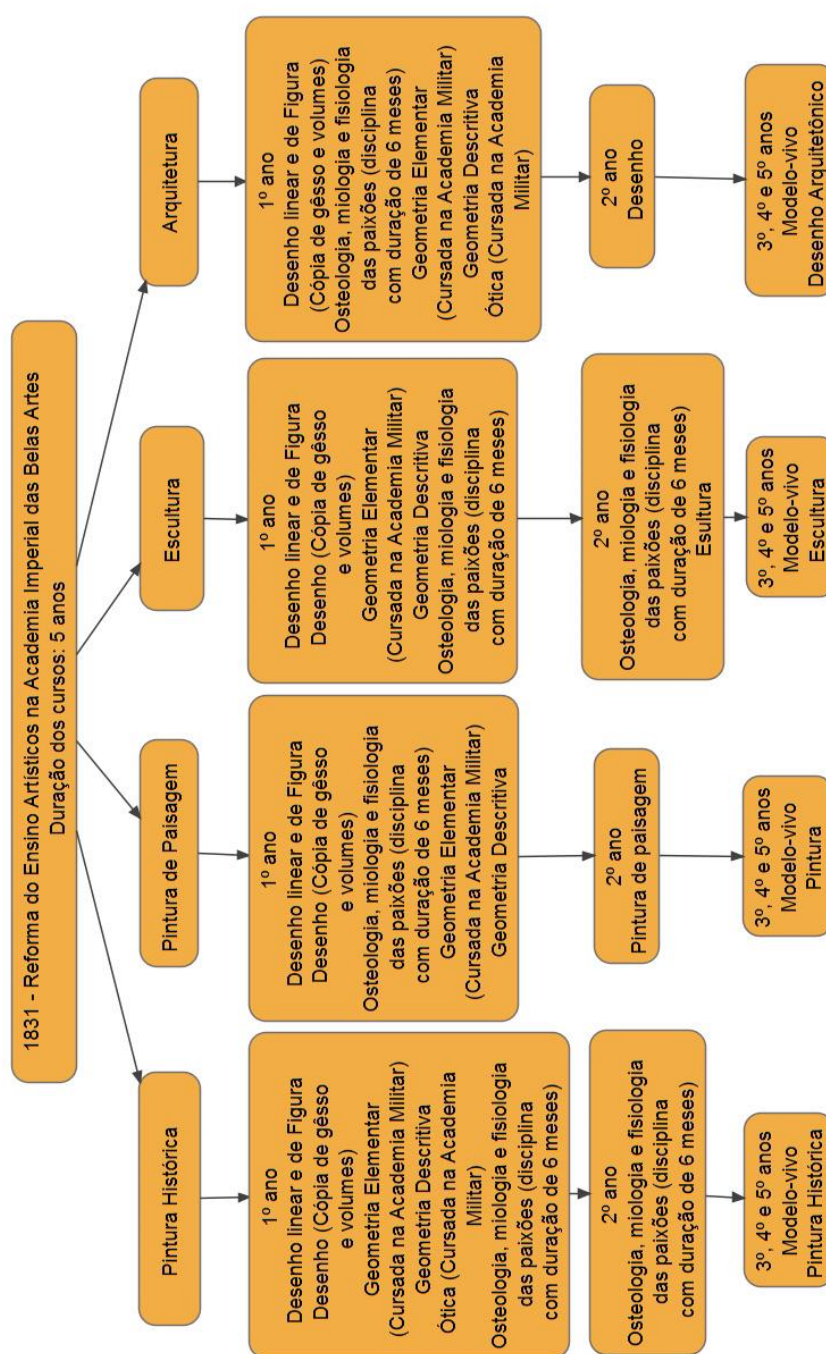
As classes, de orientação neoclássica, se dividiam em aulas nos períodos da manhã e tarde. As aulas de modelo vivo, com o nome de *aula do nu*, aconteciam pela manhã, com uma hora de duração. Nesta cadeira,

(...) os discípulos eram divididos em duas categorias: *efetivos*, ou matriculados; *extraordinários*, ou livres. *Efetivos*, seriam aqueles que tendo de 12 a 15 anos [...] requeressem matrícula e permanecessem durante um mês na aula de desenho, afim de que se verificasse a sua propensão para as belas-artes. Quando se destinassem à pintura, à escultura ou à arquitetura, realizavam um *curso* de cinco anos, sendo que durante os três primeiros deveriam frequentar as aulas de desenho figurado e de arquitetura civil, e nos dois restantes dedicavam-se, exclusivamente a prática de sua arte. Os que, no fim do prazo regulamentar, não se mostrassem preparados teriam mais um ou dois anos para se aperfeiçoar. [...] Por sua vez, os discípulos *extraordinários*, isto é, os não obrigados à frequência, seriam recrutados entre as pessoas adultas, amadoras das Belas Artes (RIOS FILHO, 1942, p. 95).

Ao concluir os cursos, os alunos receberiam uma pensão para estudar no exterior pelo prazo de cinco anos. Ao término deste estudo deveriam apresentar ao corpo docente um trabalho de sua autoria.

O segundo período, chamado de *encaminhamento*, se situa entre os anos de 1827 e 1840. Neste período, destaca-se o surgimento das primeiras *Exposições de Belas Artes* do Brasil. Organizadas por Jean-Baptiste Debret nos anos 1829 e 1830, as exposições estiveram restritas ao âmbito acadêmico, direcionadas aos alunos e professores da instituição. Com o retorno de Debret à Europa tais eventos foram interrompidos e posteriormente substituídos por exposições somente de alunos. Só em 1840 “foi efetivamente implantada a primeira série de exposições anuais de arte

abertas a todos os artistas, com caráter institucional e permanente, que viria a adquirir espantosa longevidade [...]” (LEVY, 1980, p. 14). As Exposições Gerais de Belas Artes, como foram chamadas a partir desta data, concediam diversas premiações e promoviam a aquisição de obras para a pinacoteca da Academia. A presença da corte nas exposições conferia prestígio ao evento e reforçavam o caráter de ritual. A partir de 1842 as exposições já contariam com a presença de daguerreótipos, exemplares dos primeiros processos fotográficos (LEVY, 1980).



QUADRO 6: AIBA, REFORMA DE 1831. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1942).

Em 1831 aconteceu a reforma do ensino na Academia. De acordo com Rios Filho (1942, p. 143), foi “a primeira reorganização do estabelecimento, depois do mesmo ter sido posto a funcionar com regularidade cinco anos antes”. O ensino foi dividido em quatro especialidades: pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura, sendo suprimidas as classes de desenho e gravura.

O curso completo mantinha os 5 anos de estudo. Além das especialidades os alunos teriam ainda aulas de desenho linear e de figura; e de osteologia, miologia e fisiologia das paixões. A principal contribuição da missão francesa foi a sistematização do ensino da arte no Brasil. Com efeito, o barroco anteriormente praticado no Brasil foi paulatinamente perdendo espaço para uma estética que dialogava com neoclassicismo. “Na pintura, o antigo, a mitologia e a história substituíram a obra quase que exclusivamente sacra dos *santeiros* pictoriais da Colônia e do Vice-Reinado” (RIOS FILHO, 1942, p. 174).

A missão francesa proporcionou ainda a seus discípulos avanços na linguagem do desenho, a consciência do equilíbrio na composição, ampliação de conhecimento de construção pictórica, domínio da perspectiva e do claro-escuro, da anatomia e dos gêneros paisagem, natureza morta e marinha. A paisagem, por exemplo, deixa de ser um complemento da imagem para se tornar o elemento principal (RIOS FILHO, 1942).

O período de *consolidação*, de 1841 a 1860, é marcado principalmente pelo reconhecimento da instituição como órgão de consulta do governo e pelos prêmios de viagens à Europa, duas ações que reforçam a legitimação da arte produzida na Academia. O primeiro aluno a ser enviado à Europa para aperfeiçoar os estudos foi Rafael Mendes de Carvalho, escolhido por votação na Assembleia Legislativa do Império e sancionada por decreto em setembro de 1845.

Em seguida a essa decisão, Felix Emílio Taunay propôs à congregação dos professores a criação do concurso de prêmio de viagem⁶⁶. Poderiam participar ex-alunos e alunos em destaque que tivesse mais de 18 anos. O contemplado deveria estudar dois anos na Academia da França em Roma e visitar as principais cidades

⁶⁶ A prática de conceder um prêmio de viagem aos estudantes de Belas Artes surgiu na Academia de Paris, no século XVII. Com a criação do prêmio máximo da instituição, o *Prix de Rome*, o aluno premiado teria direito a uma bolsa de estudos de quatro anos na Academia da França em Roma, uma espécie de ‘filial’ da Academia de Paris, para conhecer as antiguidades romanas e as obras da Renascença Italiana (PEVSNER, 2005). Percebe-se que é a mesma instituição para a qual os brasileiros foram enviados.

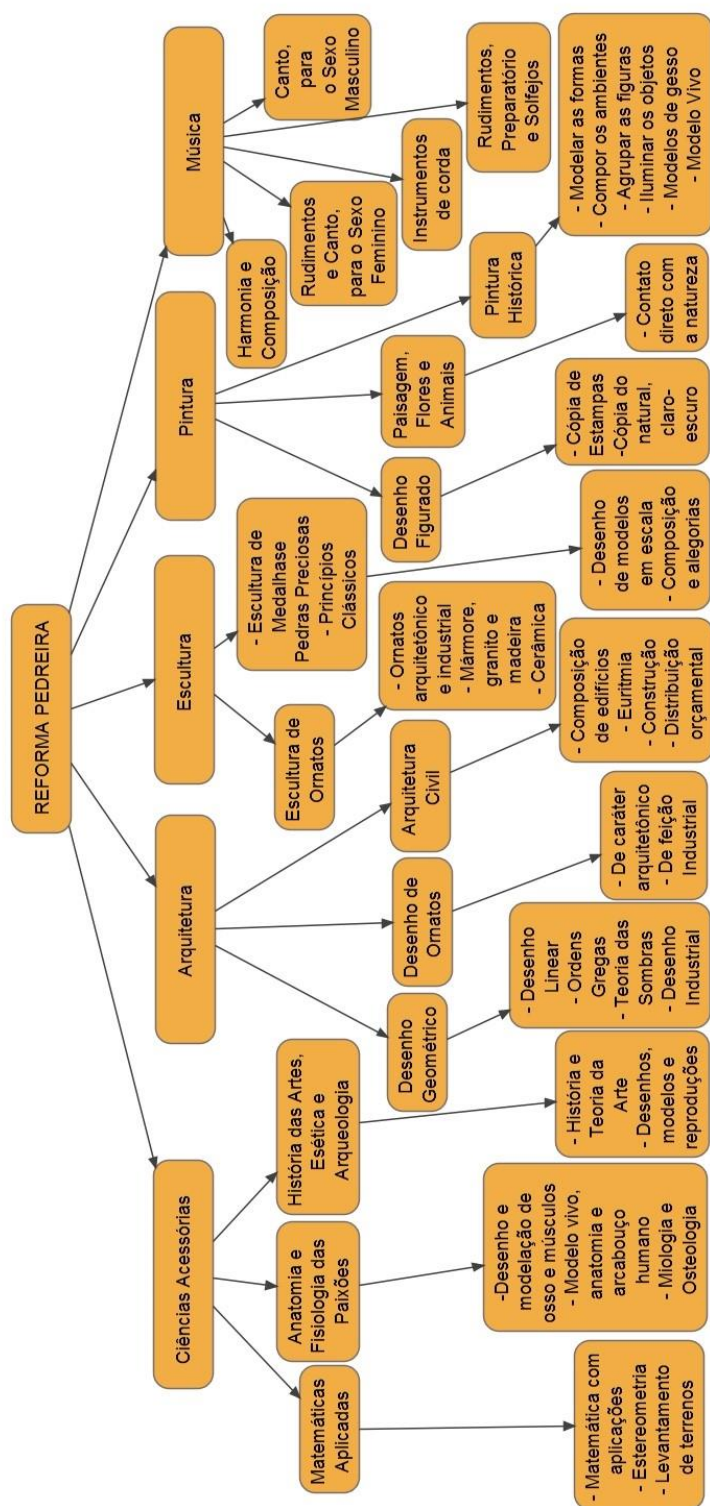
artísticas da Itália e da França. O vencedor do primeiro concurso foi Antônio Batista da Rocha, que viajou para Roma em março de 1846. O concurso continuou a existir nos anos subsequentes. Em 1848 foi elevado para quatro anos o tempo de estada na Europa e em 1852 para cinco anos. Já as Exposições Gerais ganharam certa regularidade, sendo realizadas neste período da segunda até a décima quarta edição (RIOS FILHO, 1942). Os prêmios de viagem reforçavam o ensino tradicional na Academia. Uma evidência se nota na descrição de Pereira sobre os envios de desenhos de Vitor Meireles da Europa para o Brasil: é interessante “observar nesses exercícios de modelo vivo um padrão de pose que ainda remete, em grande parte, à estatuária antiga. Além disso, o desenho fica concentrado na figura humana que se destaca em relação a um fundo neutro” (PEREIRA, 2016, p. 125).

Em 1854, com um projeto de lei do ano anterior e três projetos substitutivos subsequentes ficou outorgado o decreto de setembro de 1854, que proporcionava uma reforma na Academia. O decreto garantiu a conservação das cadeiras: Arquitetura, Escultura, Pintura, Gravura, Desenho, Paisagem e Anatomia; e criou as aulas de Desenho Geométrico, de Ornatos, Matemáticas Aplicadas, História das Belas Artes. Além das disciplinas, criou o a vaga de conservador e restaurador de quadros. Indicou a reformulação do estatuto de modo a regulamentar as distribuições das matérias, os vencimentos dos envolvidos e os prêmios de viagens de estudos a Roma. Para finalizar anexou o conservatório de Música⁶⁷ à Academia, porém, destinando-o a manter-se com recursos próprios (RIOS FILHO, 1942).

Em dezembro 1854, o quinto diretor da Academia, Manoel Araújo Porto Alegre, conseguiu lançar a pedra fundamental da Pinacoteca da Academia. Em maio de 1855 foi assinado o decreto n. 1603, que autorizava a reforma da Academia de Belas Artes. A *Reforma Pedreira*⁶⁸, como ficou conhecida, teve por objetivo “proporcionar, propagar e aperfeiçoar os ensinamentos teóricos e práticos das Belas Artes” (RIOS FILHO, 1942, p. 235).

⁶⁷ Esta foi a primeira aproximação entre instituições Música e Belas Artes no Brasil encontrada até o momento. Um modelo semelhante de instituição ao que originou a EMBAP, porém, com um propósito diferente, muito mais conveniente em termos administrativos que pedagógico ou de ideário dos fundadores como aconteceu no Paraná.

⁶⁸ Ficou conhecida por *Reforma Pedreira* por ter sido conduzida pelo conselheiro de D. Pedro II, o ministro do Império Dr. Luiz Pedreira do Couto Ferraz.



QUADRO 7: REFORMA PEDREIRA DE 1855. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1942, P. 234-246).

Dividido em cinco seções, o curso de estudos compreendia Arquitetura, Escultura, Pintura, Ciências Acessórias e Música⁶⁹. Os estatutos detalhavam as metodologias que deveriam ser aplicadas nas disciplinas, em uma proposta de uniformização do ensino, organizando os conteúdos para não haver repetição em disciplinas afins.

De maneira geral, ser aprovado na disciplina de Matemáticas Aplicadas e estar frequentando as cadeiras de Desenho Geométrico e Desenho Figurado eram condições básicas para se matricular nas demais disciplinas. Algumas cadeiras eram novas, como Gravura de medalhas e Pedras Preciosas; Paisagem, Flores e Animais; Anatomia, Fisiologia das Paixões; e História das Artes, Estética e Arquitetura.

Existiam dois grupos de alunos, os artistas que se dedicariam às Belas Artes, e os artífices⁷⁰ que se dedicariam às Artes Mecânicas. Existia ainda uma disciplina independente de modelo vivo, para os alunos mais avançados e para aqueles que quisessem se aperfeiçoar (RIOS FILHO, 1942).

Em maio de 1859, foi aprovada uma alteração no estatuto, dividindo o ensino em dois cursos: um era diurno, dedicado aos alunos regulares, e o outro noturno, para atender aos alunos livres, destinados ao aperfeiçoamento de artífices e a preparar principiantes.

O período de *caracterização* (1861-1889), foi marcado por uma continuidade nas ações empreendidas em momentos anteriores e pelo funcionamento da instituição na passagem do Império para a República no Brasil. Em 1861 as matrículas de alunos tinham aumentado consideravelmente, chegando ao número de 150, nos quais 36 destinados aos cursos diurnos e 69 aos noturnos. Em 1864 chegou a 280 alunos. Somado a isso, o retorno de Vitor Meireles, um dos pensionistas enviados à Europa, e o despacho regular de obras do gravador de medalhas e também pensionista, Joaquim José da Silva Guimarães, começava a demonstrar bons resultados (RIOS FILHO, 1942).

No Programa de disciplina de pintura histórica, o professor Vitor Meireles define como conteúdos: Cópia de bustos, grupos e extremidades de estátuas, com fins de estudo de claro-escuro; Desenho de modelo vivo, estudo de cabeças, estudo

⁶⁹ O conservatório de música esteve anexado à academia de 1841 a 1890, quando foi extinto para ser criado o Instituto Nacional de Música (RIOS FILHO, 1942).

⁷⁰ Para compreender as diferenças entre os grupos de alunos, ver Rios Filho (1942, p. 234-240).

de tronco, estudo de figura inteira, estudo de mulher (cabeça, tronco e figura inteira); e Estudo de composição (PEREIRA, 2016).

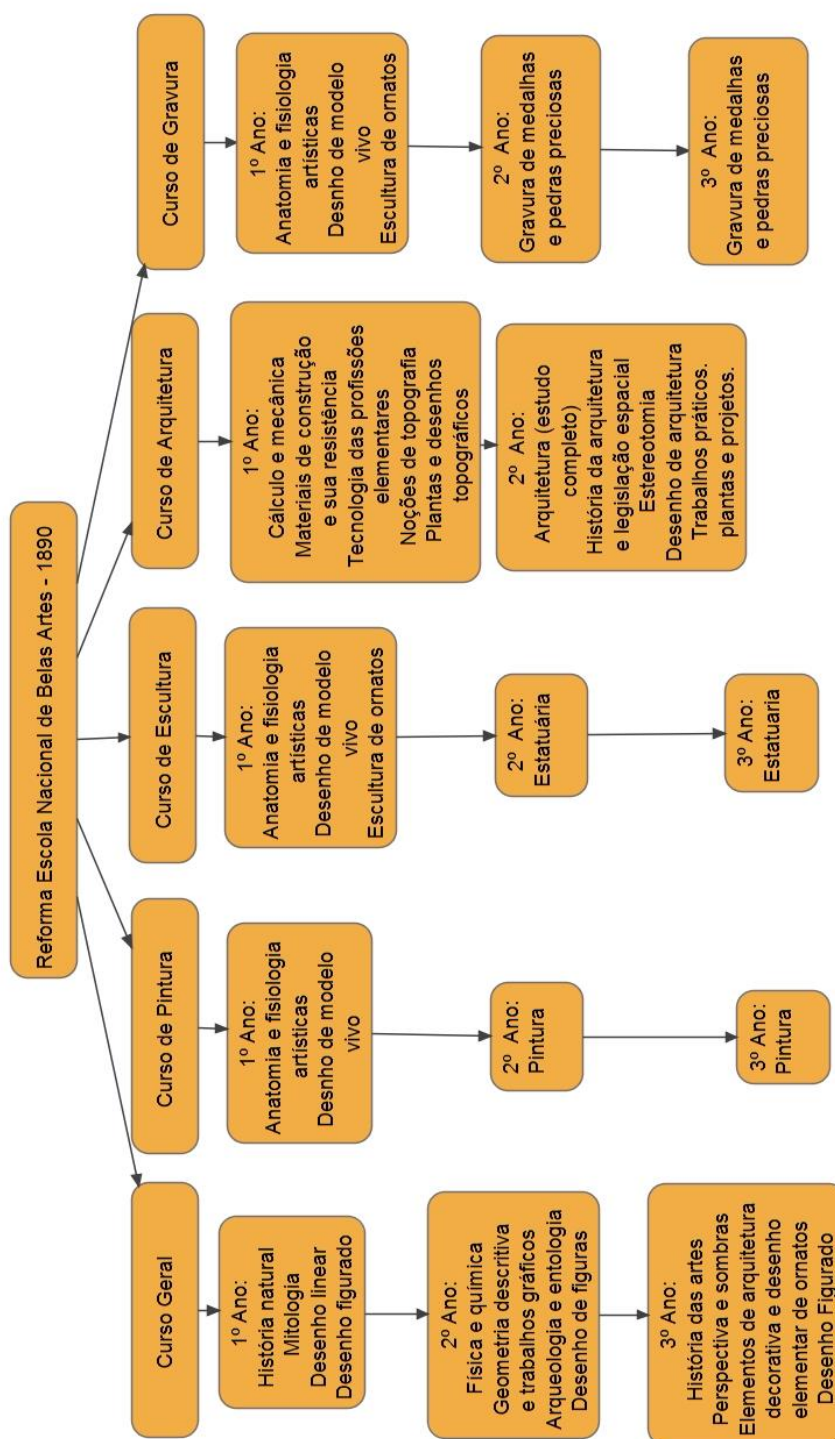
O espaço físico da Academia foi ampliado no final deste período, contando com a construção do segundo pavimento. As Exposições Gerais se configuraram entre a 15ª e a 26ª edição, e os Prêmios de viagem da 9ª a 15ª (RIOS FILHO, 1942).

Em 1882, após se destacar na 1ª Exposição da Sociedade Propagadora das Belas Artes, o bávaro Jorge Grimm foi contratado para professor na cátedra de Paisagem, Flores e Animais. Sua atuação foi significativa, “pois apesar de todo esforço de Felix Emílio Taunay no sentido de valorizar e de divulgar a pintura de paisagem, a verdade é que pouco foi, relativamente, obtido” (RIOS FILHO, 1942, p. 375). Até a entrada de Grimm na Academia as paisagens ainda estavam sendo feitas timidamente no interior dos ateliês. A paleta de cores usada pelo artista, bem como a grande quantidade de trabalhos apresentados na exposição, serviram para dar destaque à paisagem que vinha sendo produzida como fundo de painéis históricos e de quadros alegóricos. Em apenas dois anos de trabalho na instituição e em seu atelier particular, Jorge Grimm mudou os métodos de ensino da paisagem na Academia, formando artistas de destaque no Rio de Janeiro. Devido à sua atuação na produção e no ensino da paisagem, foi considerado fundador da escola ao ar livre no Brasil (LEVY, 1980; RIOS FILHO, 1942).

Em 1882, por meio do decreto 8.802, foi criada a cadeira de Xilografia em substituição à cadeira de Gravura em medalhas e pedras preciosas. Em 15 de novembro de 1889 encerra-se esse período de *caracterização* com a proclamação da República. Em síntese, até este momento, a Academia Imperial das Belas Artes instituiu o ensino de artes plásticas, ampliou as instalações, manteve com regularidade as Exposições Gerais e os prêmios de viagens e criou a pinacoteca da Academia. Em relação ao ensino, o desenho manteve a ênfase na cópia, passando pelas cópias de estampas, pelos modelos de gesso e pelo desenho de modelo vivo. Embora a Academia tivesse passado pelas reformas, a base de ensino manteve-se ligada ao neoclassicismo.

Em 1890, iniciou-se a *época pedagógica*. A Academia apresentava redução de alunos nos últimos anos e diversos problemas que apontavam para a necessidade de reformas. A primeira ação do Governo Provisório da República foi separar o Conservatório de Música da Academia e solicitar um projeto de reforma para as duas instituições. O Conservatório se tornou o Instituto Nacional de Música e a Academia

Imperial das Belas Artes passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes (RIOS FILHO, 1963). A mudança de nome estava ligada não só à necessidade de melhorias à instituição, mas a uma ação de desvinculação da instituição com o Império.



QUADRO 8: REFORMA ENBA, 1890. IMAGENS ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1963, P. 20).

Com o novo estatuto aprovado pelo decreto 983, de novembro de 1890, aprovaram alterações no currículo. Pela primeira vez a instituição se baseava no princípio de liberdade de ensino. O ensino resultou na composição de um *Curso Geral* e nos *Cursos Específicos* de Pintura, Escultura, Arquitetura e Gravura. Foram criadas também duas formas de ingresso, uma para alunos *matriculados* (obrigados à frequência e com direito a concorrer aos prêmios, diplomas e títulos) e outra para *cursos livres*, nos quais os alunos seriam isentos da obrigatoriedade de frequência, porém, não teriam direito a concorrer aos prêmios e não receberiam os títulos e diplomas (RIOS FILHO, 1963).

Com a reforma houve a extinção do curso Ciências Acessórias e a criação de novos cursos. Os cursos Pintura, Escultura e Gravura ficaram com uma distribuição de disciplinas muito semelhante.

Entre 1890 e 1946 a Escola Nacional de Belas Artes passou por sete propostas curriculares. Em 1901 houve uma mudança no regulamento (ver anexo 1); em 1911, a Reforma Rivadávia (ver anexo 2); em 1915 houve uma alteração no regulamento da escola (ver anexo 3); em 1933, uma reforma na gestão Vargas (ver anexo 4); o Plano Nacional de Educação proposto por Capanema em 1937 (ver anexo 5), e por fim a reforma de 1946 que proporcionou o currículo estudado por Fernando Corrêa de Azevedo.

Em 1901 o novo regulamento propunha a seguinte estrutura: primeiramente, frequentar um Curso Geral, em seguida passar por um Curso Especial Preparatório ofertado em quatro modalidades e por fim cursar um dos Cursos Práticos. Estes não apresentavam um prazo limitado, pois os alunos só o concluíam ao conquistar a premiação máxima ou o prêmio de viagem. A cadeira de Desenho Figurado, lecionada pelo professor e pintor Daniel Bêard, consistia na cópia de modelos de gesso por meio de fragmentos, peças completas, bustos e estátuas inteiras. A cópia foi muito praticada neste momento, independente do curso escolhido. Além dos cursos de caráter oficial, era admitido o funcionamento de cursos livres (RIOS FILHO, 1963).

As reformas subsequentes mantiveram um curso geral como pré-requisito para ingressar nos cursos de modalidade específica de Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura. Dadas as devidas configurações, algumas disciplinas permaneceram no curso geral durante as três reformas: Desenho Geométrico, Desenho Figurado, Geometria Descritiva e uma disciplina voltada para a composição em arquitetura. Nos

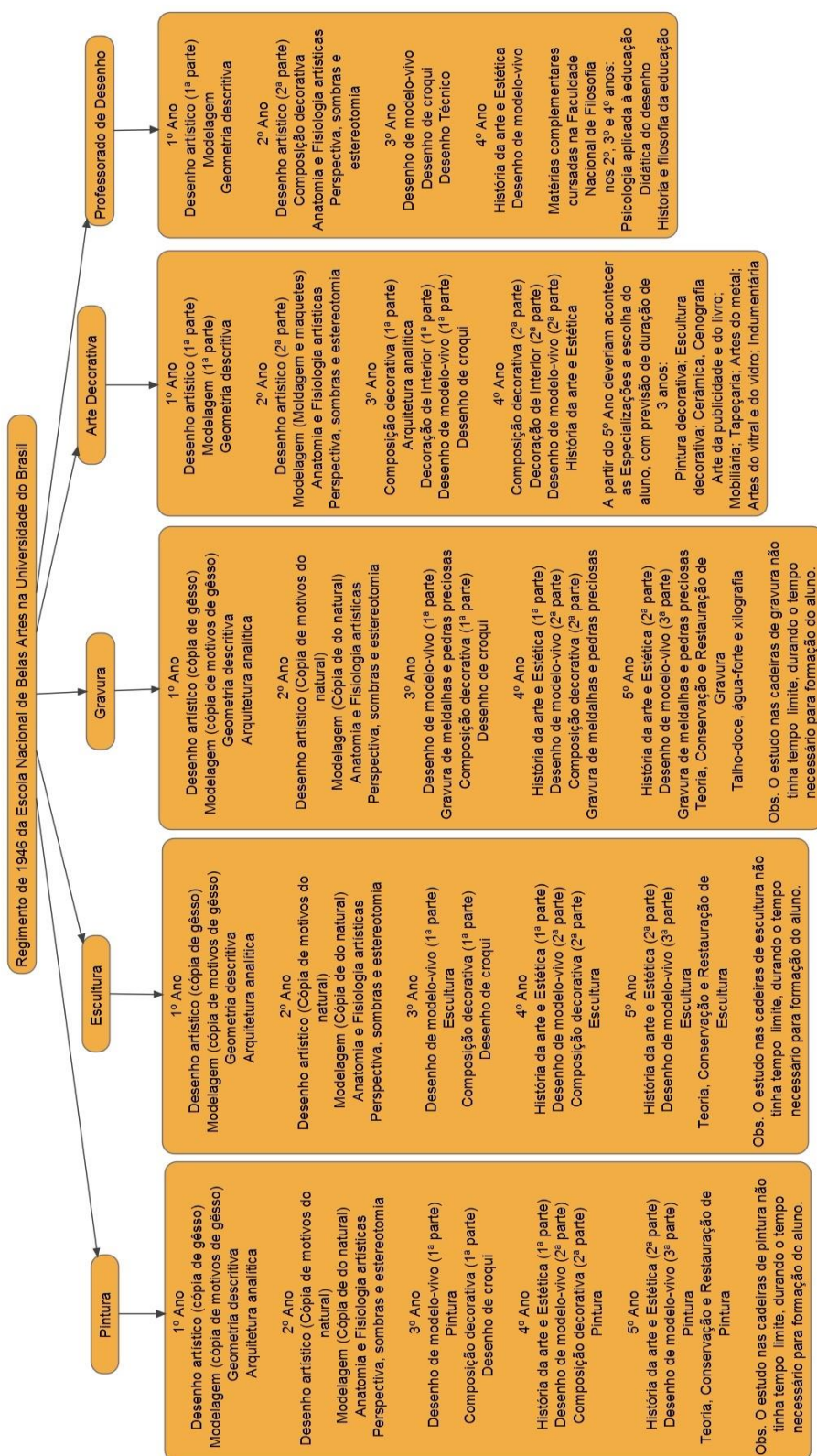
cursos de modalidade específica a disciplina de modelo vivo se manteve intacta durante as reformas.

Em 1911 a reforma *Rivadavia*, como ficou conhecida, alterou a distribuição dos estudos, e a denominação “anos” mudou para “séries”. Compreendeu o ensino em uma Classe Geral, em três séries e Classes Especiais por modalidades da arte, sendo de duas séries os cursos Pintura, Escultura e Gravura, e de três séries o curso de Arquitetura. Os alunos das Classes Especiais não poderiam frequentá-los em prazo superior a três anos. Os *cursos livres* também mudaram de nome para *Cursos Privados*. Na reforma de 1915 a instituição passou a ser reconhecida como *Instituto de Instrução Superior*, conquistando autonomia didática e financeira (RIOS FILHO, 1963).

A reforma de 1933 simplificou o currículo, suprimindo a Classe Geral e concentrando a formação artística em dois cursos, sendo um de arquitetura e outro de Pintura e Escultura com diversas disciplinas em comum. Nesta reforma, pretendia-se dar maior desenvolvimento ao curso de arquitetura, distribuir melhor as disciplinas, fixar regras para o processo de revalidação de diplomas de instituições estrangeiras congêneres, atuar na conservação do patrimônio artístico do país e incentivar o progresso das artes plásticas (RIOS FILHO, 1964). Conforme Osinski (2006, p. 178):

Mesmo tendo sofrido sucessivas reformas, como a tentativa fracassada de Araújo Porto Alegre em 1854, ou a reforma de 1889, a orientação da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, até meados dos anos quarenta, resistia às inovações, continuando francamente acadêmica e de caráter tradicionalista. Em 1929 o pintor Quirino Campofiorito, tendo sido agraciado com o prêmio de viagem à Europa, concedido pela Escola, teve sua prestação de contas rejeitada pela direção da instituição por escaparem às normas acadêmicas. Em dezembro de 1930, o arquiteto Lúcio Costa, de orientação moderna, assumiria a direção da Instituição, motivado pelo desejo de evitar, nos artistas de sua época, o imobilismo em seu modo de ver e pensar. Seus desejos de reforma, concretizados por meio da contratação de docentes *modernos* em cursos livres, foram porém frustrados pela impossibilidade de demitir professores acadêmicos, os quais, estimulando os alunos a entrarem em greve, forçaram seu desligamento da Instituição.

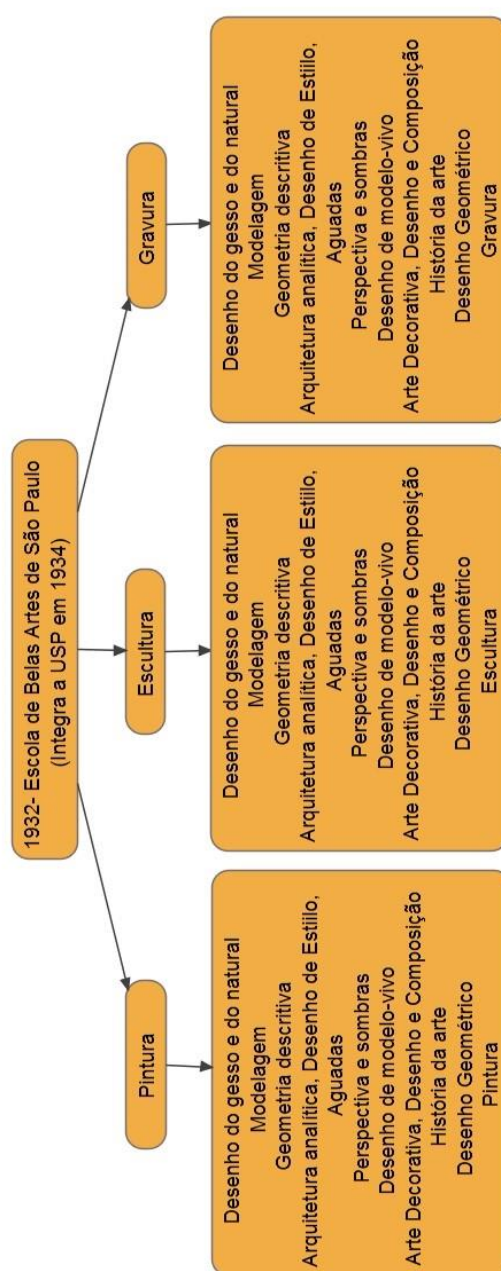
Assim, mesmo tendo remodelações estruturais, o ensino tradicional de arte compunha uma espécie de pano de fundo que se mantinha inalterado em sua maioria.



QUADRO 9: ENBA. REGIMENTO EM 1946. COMO PARTE DA UNIVERSIDADE DO BRASIL. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1964).

Todavia, as tentativas de avanços em relação ao ensino das artes plásticas continuaram a acontecer. Nesse sentido, as alterações do regimento de 1946, por sua

vez, fizeram parte da integração da Escola Nacional de Belas Artes à Universidade do Brasil. Atendendo ao Plano Nacional de Educação de 1937, o curso de arquitetura passou a fazer parte do Departamento de Belas Artes, mas se separou da Faculdade de Belas Artes a qual a ENBA passou a pertencer. Nesta nova configuração (ver quadro 9), permanecem os cursos de pintura e escultura, retorna o curso de gravura e foram criados os cursos de Arte Decorativa e Professorado de Desenho. Este foi o único curso com duração de 4 anos, sendo que todos os demais tinham uma duração mínima de 5 anos. O curso de Arte decorativa destinou o último ano para especializações à escolha do aluno.



QUADRO 10: ESCOLA DE BELAS ARTES DE SÃO PAULO.

ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1964).

Tais especializações tinham um tempo máximo previsto de 3 anos. As cadeiras de Pintura e Desenho eram duplas, para que os alunos tivessem a opção de escolher o professor que melhor atendesse às suas expectativas. Os cursos Pintura, Escultura e Gravura mantinham estudos em suas disciplinas especializadas sem tempo limite, durando o tempo necessário para formação do aluno (RIOS FILHO, 1964).

O currículo acima (quadro 10), bem como o currículo da Escola de Belas Artes de São Paulo compuseram parte do material estudado por Fernando Corrêa de Azevedo para criar o currículo da EMBAP. O currículo da Escola de Belas Artes de São Paulo apresenta semelhanças ao currículo da ENBA.

Conforme Rios Filho (1946), a instituição foi criada em 1910 com o nome de Academia de Belas Artes de São Paulo, ofertando os cursos de Arquitetura, Escultura e Pintura. Em 1932, o Interventor Federal do Estado Coronel Manuel Rabelo reconheceu a Academia com o nome de Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1934, com a criação da Universidade de São Paulo, a Escola de Belas Artes passa a fazer parte da mesma junto ao Museu de Arqueologia, História e Etnografia e ao Museu Paulista, contemplando os cursos de Pintura, Escultura e Gravura.

Neles passavam a serem ensinadas as seguintes disciplinas: História da Arte; Geometria Descritiva; Perspectiva e Sombras; Arte Decorativa, Desenho e Composição; Arquitetura Analítica, Desenho de Estilo, Aguadas; Desenho de Gesso e do Natural; Desenho Geométrico; Modelagem, Desenho de Modelo vivo; Pintura; Escultura; Gravura.

O documento não especifica como as disciplinas foram distribuídas nas séries, mas demonstram com quais disciplinas Fernando Corrêa de Azevedo se deparou.

A Escola Nacional de Belas Artes influenciou a criação de diversas Escolas de arte no Brasil. No plano nacional de educação de 1937 houve até a sugestão de se montar uma comissão de cinco professores da ENBA para realizar cursos especiais de ensino artístico, com duração de três anos, nas principais cidades do país. O objetivo seria difundir a experiência de um centro avançado de ensino da arte (RIOS FILHO, 1964). Embora tal medida não tenha entrado em vigor, essa ação demonstra o reconhecimento do trabalho desenvolvido na instituição.

Quando Fernando Corrêa de Azevedo visitou a Escola Nacional de Belas Artes a instituição já completava 121 anos de existência. A instituição de ensino da arte mais antiga do Brasil carregou no decorrer de sua trajetória o peso da tradição. Isso se deu inicialmente pela adoção do ensino acadêmico europeu e posteriormente pela manutenção das práticas pedagógicas, embora tenham ocorridas várias reformas estruturais.

Conforme Pereira (2016), o sistema acadêmico de ensino pode ser considerado um aspecto da tradição que perdurou ao longo do século XX. “Pelo menos no caso brasileiro, por várias décadas, o ensino acadêmico continuou sendo considerado uma maneira sólida de iniciação artística – especialmente no desenho – a partir da qual o artista saberia escolher os seus rumos” (2016, p. 254). A autora acrescenta ainda que sobre essa base acadêmica, valores modernos foram aos poucos incorporados sem a necessidade de uma brusca ruptura.

3.1.2 A presença da ENBA no currículo da EMBAP

Após a análise dos materiais coletados por Fernando Corrêa de Azevedo, o currículo de Artes Plásticas da EMBAP foi elaborado com base nas experiências pedagógicas das escolas de nível superior do Rio e de São Paulo, e nas experiências das escolas particulares de arte que estavam ativas no mesmo período em Curitiba.

Mesmo durante os trabalhos de estruturação da EMBAP, os intelectuais continuavam se manifestando na imprensa para fortalecer as ações em prol da criação da Escola Oficial de Arte. Como exemplo, na entrevista de Oscar Martins Gomes concedida à Gazeta do Povo, o intelectual comentou sobre as ações do governo no campo da cultura e sobre a criação da EMBAP. Em suas palavras ficam evidentes as aproximações entre os campos da cultura e do ensino da arte na visão política do estado.

Gomes iniciou sua reflexão respondendo sobre a exposição itinerante de pintores paranaenses, que seria levada para várias cidades do interior do Paraná. Em sua visão, o governo possuía o dever de promover experiências educativas e proporcionar o acesso à arte produzida em Curitiba (DIFUSÃO, *Gazeta do povo*, 1948). Na sequência da entrevista, falou da função educativa da música:

A educação artística deve abranger também a música. Mas hoje com o notável progresso da iconografia, da radiofonia e do cinema sonoro, os benefícios da música podem ser usufruídos em toda parte, da música que eleva, que edifica, que aprimora a alma, através das páginas imorredouras dos grandes compositores, que escreveram numa linguagem universal, acessível a todos, independente da língua de cada povo (DIFUSÃO, *Gazeta do povo*, 1948).

Oscar Martins Gomes argumentou sobre os benefícios da educação estética em Música e da utilização da música em diversas áreas. Mais uma vez, destacou os benefícios da educação em arte para a sociedade. Sobre a posição de Andrade Muricy, que Oscar Martins Gomes citou na mesma entrevista:

[...] A educação artística prepara um contacto profundo com a obra de arte. Não se ensina a ser artista, mas a ser RECEPTIVO para a beleza, para a representação BELA da vida. Não se ensinará a criar, mas a ser capaz de captar e sentir a magia inebriante da poesia, sentimento serenamente exaltado e comovido da vida no universo (DIFUSÃO, *Gazeta do povo*, 1948).

Nas afirmações de Andrade Muricy, a educação artística contribui para a recepção da obra de arte. Ao final da entrevista, Oscar Martins Gomes expressou o apoio à criação da EMBAP: “Participei da comissão que estudou o assunto e foi entender-se com S. Excia. sobre a maneira prática de levar a efeito, com a imprescindível ajuda oficial, a organização e manutenção duma escola de música e artes plásticas nessa cidade” (DIFUSÃO, *Gazeta do povo*, 1948, s/p.).

Ao falar do governador, Gomes destacou a “larga visão abrangedora de todos os setores da nossa evolução, quer no terreno material quer no âmbito espiritual”. Oscar Martins Gomes justificava a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, por meio dos benefícios da estética da relação entre artes e ofícios. Embora suas afirmações estivessem direcionadas nesta visão de ensino da arte, os preparativos do currículo da EMBAP se voltaram para a formação do artista e não para uma escola de artes e ofícios, como havia pensado Andersen.

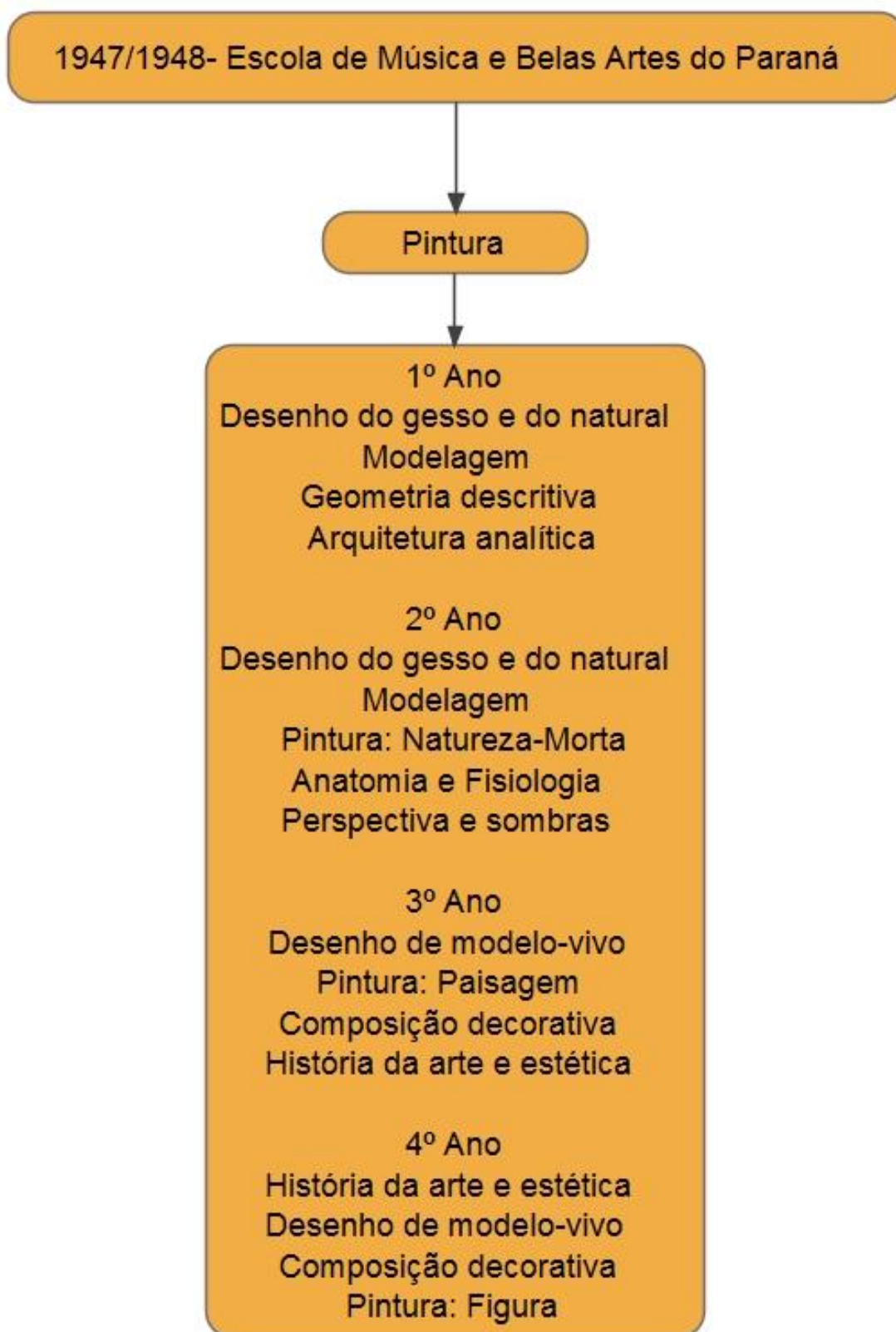
Após as viagens de trabalho de Azevedo às instituições em destaque no Brasil, foi anunciada na imprensa local a estrutura curricular da EMBAP, que ficou definida da seguinte forma:

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná constará de dois departamentos: um de música e outro de artes plásticas. O Departamento de Música constará de quatro ciclos: 1º) Curso de Iniciação Musical (em dois anos), para crianças de 5 e 6 anos de idade; 2º) Curso Fundamental (em seis anos), no qual, além do instrumento, o aluno estudará Teoria e Solfejo, Canto Coral, etc.: 3º) Curso Geral (em dois anos) e 4º) Curso Superior (em dois anos). Pretendemos abrir inicialmente as cadeiras de piano, violino, canto, e talvez alguma outra. No corrente ano funcionarão apenas o Curso de Iniciação Musical e o Curso Fundamental com todos os seus seis anos. O Departamento de Artes Plásticas terá três cursos: pintura, escultura e gravura. Constará de dois ciclos, sendo em geral, em dois anos, e um especial em quatro anos. Pretendemos abrir neste ano o ciclo geral dos três cursos (ATIVIDADES, *Gazeta do povo*, 1948, p. 10).

De acordo com a Ata de Congregação (1948, p. 4), embora houvesse a intenção de abrir três cursos no departamento de Artes Plásticas, somente o curso de pintura apareceu nos documentos com alunos matriculados. No referido curso, as disciplinas ficaram distribuídas da seguinte maneira:

As disciplinas do curso de pintura da EMBAP são praticamente as mesmas do curso de pintura da Escola de Belas Artes de São Paulo e do curso de pintura da ENBA (ver quadro 12). O currículo da EBA-SP não apresentava as disciplinas distribuídas por série, o que dificulta a comparação, porém se considerarmos que as disciplinas de Desenhos do gesso, do natural e de modelo-vivo, Modelagem, composição e História da Arte duplicados em anos diferentes, faltará apenas a disciplina de anatomia e fisiologia que aparecem nas demais instituições.

Em relação ao currículo da ENBA, a diferença se encontra na duração do curso. Na Escola Nacional de Belas Artes o curso de pintura durava cinco anos, já no curso de pintura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná durava quatro anos. Esta diferença fez com que a configuração do currículo da EMBAP fosse um pouco diferente do currículo da ENBA. Em suma, houve uma pequena alteração na localização de algumas disciplinas e a ausência da disciplina de Teoria, Conservação e Restauração de pinturas. No restante da distribuição das disciplinas percebe-se que os currículos são praticamente iguais.

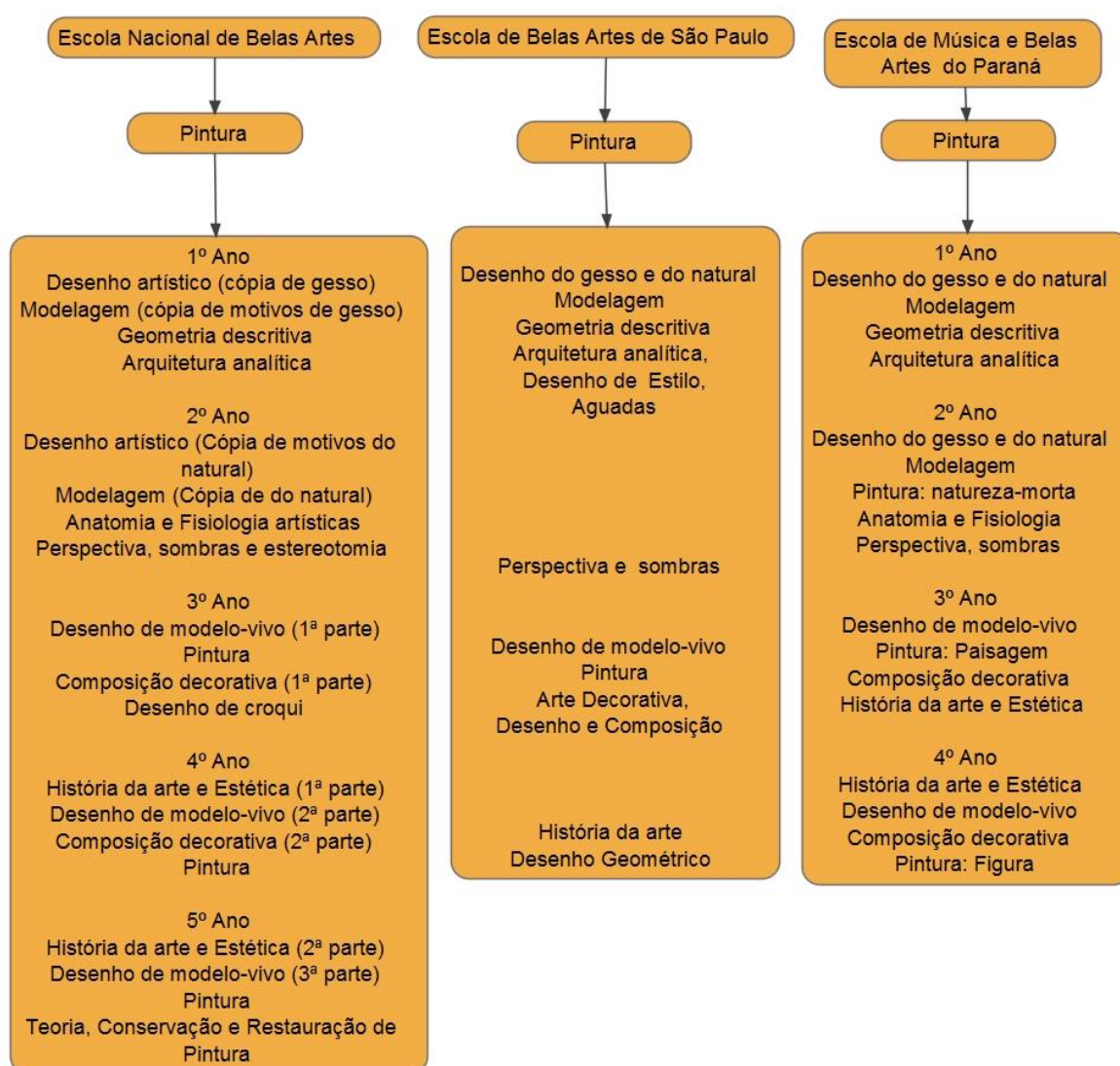


QUADRO 11: ELABORADA A PARTIR DA GRADE HORÁRIA PRESENTE NO RELATÓRIO DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. FONTE: MEMORIAL, 1958.

Uma vez que a estrutura do curso de pintura da ENBA influenciou a estrutura do curso de pintura da EMBAP, é possível que o ensino também apresente algumas influências. Sonia Gomes Pereira (2016), no livro *Arte, Ensino e Academia*, fez uma análise do ensino da ENBA, do qual é possível extrair alguns elementos para compreender os valores que se apresentavam no ensino acadêmico.

Primeiramente a tradição nas academias era entendida como consolidação do classicismo. De acordo com Pereira (2016, p. 193), “até o século XIX houve uma grande aproximação entre as academias e o Classicismo, isto é, a preservação de ideias da Antiguidade greco-romana, que entendiam a arte como imitação da natureza”. Entretanto, o Classicismo vivenciado na ENBA no século XIX e início do XX compreendia o legado da arte ocidental do Renascimento até meados do século XIX como uma continuidade.

A História da Arte, da maneira como ela se constituía então, segmentava o passado em dois grandes blocos – os Antigos – a Antiguidade Clássica – e os Modernos – a partir da novidade do Renascimento e a consequente expansão do italianismo pelos demais países da Europa ocidental. Nem sempre é fácil para nós, hoje, compreendermos essa maneira de entender a tradição como um todo coeso, uma vez que estamos habituados ao paradigma da história da arte recente, que segmenta aquele período numa sucessão de estilos, muitos deles antagônicos (PEREIRA, 2016, p. 195).



QUADRO 12: COMPARATIVO DE DISCIPLINAS NOS CURRÍCULOS DAS INSTITUIÇÕES: ENBA, EBASP E EMBAP

Nesta perspectiva, movimentos como o Neoclássico e o Romantismo, eram vistos como atualizações da tradição, sem o rompimento com que estamos acostumados a interpretar a história da arte. Dentro desta lógica, o ensino do desenho tinha um papel importante de servir como base para a elaboração das obras de arte. Ligado à ideia de projeto inicial de obra, o desenho se desenvolvia a partir do princípio de que a arte é *a priori* 'mental' (PEREIRA, 2016). Todas as modalidades de ensino da ENBA, no currículo de 1946, mantinham uma forte carga de desenho. No Curso de pintura da EMBAP, o desenho estava presente nos quatro anos por meio da disciplina de Desenho do Gesso e do Natural no primeiro e segundo anos, e da disciplina de Desenho de Modelo Vivo nos terceiro e quarto anos.

O Desenho de Gesso destinava-se a ensinar o aluno a partir de modelos construídos com base na arte grega e em exercícios de representação de relevo, sem o uso da cor. Ao desenhar os modelos os alunos tinham que representar os volumes por meio da luz e sombra, explorando as gradações de preto (PEREIRA, 2016).

O desenho de modelo vivo seguia uma sequência metodológica: 1º) desenhar o conjunto sem detalhe, enfatizando a ideia de conjunto; 2º) Trabalhar na finalização do trabalho, mesmo que posteriormente à presença do modelo. O objetivo desta prática era aprender a desenhar com certa rapidez o modelo, exercitando a passagem do tridimensional (a pessoa real), para o bidimensional (a representação no papel ou na tela). Os alunos iniciantes nem sempre conseguiam concluir os desenhos. Outra questão a destacar é o fato de que os alunos eram advertidos de que os modelos não eram perfeitos, e, portanto, deveriam utilizar as relações clássicas, ideais para finalizar a obra. As proporções ideais já haviam sido estudadas nas cópias de estampas e nos modelos de gesso (PEREIRA, 2016). No acervo do Museu D. João VI, encontram-se desenhos de alunos da AIBA e da ENBA. Sobre este acervo, Pereira (2016, p. 119) declara:

Em relação à temática, há diversos grupos: desenhos de ornatos, retratos, paisagens e cenas de gênero ligadas ao registro científico, entre outros. Mas a grande maioria refere-se ao estudo da figura humana – que é realmente o grande desafio de aprendizagem numa tradição artística figurativa e narrativa. Nesse grupo, incluem-se desde os estudos anatômicos iniciais de partes do corpo até o domínio da figura inteira, seja na cópia de estampas e de moldagens de gesso seja nos exercícios de modelo vivo.

Para além de meros exemplos, o acervo composto por 837 desenhos materializa a presença da tradição no ensino de arte no Brasil. Nos Desenhos de modelo vivo de 1911, dos alunos Marques Júnior e Henrique Cavaleiro, evidenciam-se uma mudança na condução das aulas de modelo vivo da ENBA, resultando em “maior naturalidade de pose, presença de objetos comuns, tratamento do fundo para realce do volume e da profundidade” (PEREIRA, 2016, p. 127).

O aperfeiçoamento no desenho de figura humana também estava vinculado à função narrativa, presente nas obras desde o Renascimento. “O desafio do pintor, portanto, era representar uma história, que, em geral, tinha uma sequência temporal, no espaço imóvel da tela” (PEREIRA, 2016, p. 127). Para tanto, o artista contava com

a representação do corpo, explorada por meio da expressão facial, dos gestos e da movimentação.

Uma disciplina que complementava os conhecimentos necessários para esse fim era a anatomia e fisiologia das paixões. Esta cadeira esteve presente no currículo desde o início da Academia, porém na reforma de 1890 recebeu o nome de anatomia e fisiologia artísticas. Na Escola Nacional de Belas Artes esta disciplina destinava-se a estudar as diferentes atitudes da figura humana de acordo com as emoções (PEREIRA, 2016). Na grade horária do curso de pintura da EMBAP consta a disciplina com o nome de anatomia e fisiologia.

A Pintura de Paisagem também apresentou diferentes abordagens no ensino acadêmico. Inicialmente com o nome Paisagens, Flores e Animais, a disciplina esteve presente no currículo desde a inauguração da Academia em 1826. Dessa forma, a pintura de paisagem foi praticada desde o início, seja como complementação de cenas históricas ou como gênero autônomo. No meio artístico, a pintura de paisagem parte de duas vertentes, uma voltada para a tradição clássica, que defende a recriação idealizada da natureza, e outra definida por criações mais espontâneas e realizadas a ar livre. Félix-Émile Taunay, ex-professor de paisagem da Academia, doou à biblioteca da instituição um exemplar do tratado *de Valenciennes* que distinguia a pintura de paisagem em tipos:

A paisagem de retrato – concebida como representação fiel de lugares reais –, a paisagem histórica e a paisagem pastoral – isto é, a bela natureza simples e majestosa, inspirada na poesia clássica. Mas insiste na prioridade da paisagem histórica, enfatizando ter esta três qualidades principais: a credibilidade na imitação da natureza, o realismo de cada um dos elementos – árvores, céus, rochedos; e a ligação com a narração – histórica, antiga ou religiosa –, ligação que se apoia sobre uma recomposição imaginária da natureza (PEREIRA, 2016, p. 160).

Neste sentido, a paisagem trabalhada no ateliê sempre partia de estudos retirados da natureza, sobretudo de detalhes de árvores e rochas. Os estudos sobre a paisagem idealizada se completavam nas cópias de estampas, que proporcionavam aos alunos o contato com as soluções sobre paisagem desenvolvidas pelos grandes mestres. Ao analisar as obras de professores da Academia, criadas a partir da segunda metade do século XIX, percebe-se que já havia a prática de pintura ao ar livre e algumas tentativas de ensino. Contudo, é importante reforçar a ideia de que os

estudos ao ar livre recebiam uma finalização dentro do ateliê, diferente do método de ensino de George Grimm, o qual conduzia estudos diretamente da natureza, sem idealização (PEREIRA, 2016). Sobre a atuação de Grimm como professor, relata Levy (1980, p. 35):

Com facilidade ele obtém a simpatia e o entusiasmo dos jovens pintores sob seus cuidados na aula de paisagem, estimulando-o a sentirem a verdadeira paixão pelos elementos naturais e pelas possibilidades de representação visual criadas a partir de um enfoque estritamente naturalista. E, depois, exige com energia e autoridade que as pinturas sejam inteira e exclusivamente realizadas ao ar livre [...].

Apesar de sua breve atuação na Academia, George Grimm conseguiu se destacar em relação ao pensamento sobre o ensino de paisagem. Após sua saída, a disciplina de paisagem foi assumida por Vitor Meirelles (LEVY, 1980).

A modelagem na ENBA, por sua vez, tinha por finalidade o conhecimento técnico a respeito do manejo da matéria plástica, a educação visual voltada para a observação de volumes, compreensão das diferenças ornamentais e a estética desses ornamentos. No primeiro ano os alunos deveriam estudar: “Teoria e técnica de modelação. Cópia e motivos de gesso, frisos ornamentais, capitéis e ornamentos típicos da antiguidade, da Renascença e da Idade Média” (ZACO PARANÁ, 1947, p. 85). No segundo ano os conteúdos seriam: “cópia, interpretação e estilização de motivos do natural, intercalando-se, de vez em quando, e excepcionalmente, a cópia. A interpretação e a transformação de modelos mais difíceis e originais existentes na aula” (ZACO PARANÁ, 1947, p. 85). Ao observar os conteúdos percebe-se a tradição pela relação com os exemplos da antiguidade e pela ênfase da disciplina na cópia.

Pela exposição de parte de disciplinas e seus respectivos conteúdos, foram demonstrados aspectos da tradição presentes no currículo da Escola Nacional de Belas Artes, os quais fundamentam a estrutura que a Escola de Música e Belas Artes do Paraná adotou. Em síntese destaca-se, por um lado, a entrada da tradição na EMBAP por meio da estrutura de ensino que se adotara. Por outro, a tradição estava presente na EMBAP por meio da formação dos professores, de suas concepções de arte e pela maneira como cada professor conduziu suas aulas.

3.2 SELEÇÃO DOS PROFESSORES-FUNDADORES

No processo de seleção dos professores para atuar na EMBAP foram considerados os capitais cultural e simbólico, evidenciados pelo currículo e sobretudo pelos destaques no campo da arte e da cultura. Para desvelar as qualidades nas trajetórias dos professores-fundadores utilizou-se a prosopografia enquanto método de apoio à pesquisa. No processo de análise é necessário justapor informações pessoais, posições sociais e as possíveis variáveis que contribuíram para as conquistas do grupo estudado. Neste sentido, é produtivo “conhecer a composição dos capitais ou atributos cultural, econômico ou social, e sua inscrição nas trajetórias dos indivíduos” (HEINZ, 2006, p. 9).

A preocupação inicial foi identificar a presença dos professores-fundadores no meio artístico local e nacional e mapear suas produções até o momento em que foram indicados para compor o quadro de docentes, entre os anos de 1947 e 1948. Este recorte foi estabelecido por se tratar do momento em que a EMBAP estava sendo estruturada. Para a análise foram considerados: origem, formação artística, experiência em docência, participações no campo da arte. Tais categorias podem indicar a conquista de capitais simbólicos, cultural e social no meio artístico paranaense.

Com o propósito organizar os principais dados das trajetórias dos docentes, foram construídas duas tabelas prosopográficas em formato reduzido, permitindo a visão total dos perfis sociais, as semelhanças e os contrastes das categorias elencadas. Os eventos coletivos que tiveram uma grande adesão dos professores-fundadores foram interpretados como espaços ambíguos, ora funcionando como locais privilegiados para sociabilidade, ora como espaços de disputa e de legitimação da produção artística.

3.2.1 Composição do quadro de professores

Na primeira ata da congregação da EMBAP, Azevedo expôs o compromisso do governador Moisés Lupion em “ceder o prédio com suas respectivas instalações e corpo de funcionários” (ATA, 1948, p. 03). Entretanto, até a aprovação da criação da escola pela assembleia legislativa, não haveria subvenção para manutenção da escola, devendo este custo ficar assegurado por recursos próprios da Instituição.

Fernando Corrêa de Azevedo ficou responsável por organizar as áreas de música e de artes plásticas da nova escola, além de selecionar o primeiro grupo de professores e adaptar o espaço físico.

Em entrevista concedida ao jornal *Gazeta do Povo*, Fernando Corrêa de Azevedo afirmou que todos os bons professores de música e pintura que estivessem exercendo atividades didáticas em Curitiba seriam convidados a fazer parte do corpo docente da EMBAP (ATIVIDADES, *Gazeta do povo*, 1948). No decorrer da entrevista ficou evidente o cuidado em não criar a ideia de que a Escola Oficial de Arte pudesse gerar prejuízo para as escolas particulares ativas nesse período. Em carta convite ao professor Estanislau Traple, para ministrar aulas na EMBAP, Fernando Corrêa de Azevedo expressa as preocupações iniciais:

Como talvez já seja de seu conhecimento, fui encarregado pelo Governo do Estado de organizar a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, entidade que integrará a Universidade e que deverá entrar em funcionamento ainda no corrente ano. Foi o seu nome lembrado para a cadeira de Desenho de Gesso e do Natural. Desejaria saber, com a máxima urgência, se o senhor aceita a indicação do seu nome para essa cadeira. Como a cadeira vai funcionar já neste ano e o senhor está residindo em Joinville, poderia, talvez, provisoriamente, deixar um substituto lecionando (AZEVEDO, 1948, p.1).

O convite explicita o desejo de integrar a EMBAP à Universidade do Paraná. É possível que Azevedo tenha expressado esse desejo devido à tendência, que ganhava força no Brasil, desde a década de 1930, de as Escolas de Belas Artes passarem a fazer parte das Universidades.

Na sequência, Azevedo revelou algumas dificuldades decorrentes do período de estruturação da instituição:

Nada posso lhe adiantar por enquanto sobre as condições econômicas de trabalho. A Escola, que está sendo fundada e instalada pelo Estado, será uma entidade autônoma, subvencionada pelo Governo. Isso quer dizer que terá que manter-se por si. É provável que dentro de poucos anos a Escola esteja numa boa situação, mas os anos de início são sempre os mais difíceis em todas as fundações (AZEVEDO, 1948, p.1).

A menção às condições econômicas também contribui para compreender o desejo de a escola fazer parte da Universidade do Paraná. Embora suas palavras reforçassem um otimismo, Azevedo mantinha suas preocupações com a situação financeira da EMBAP. Fernando Corrêa de Azevedo finalizou o convite solicitando a Traple documentos que seriam utilizados para a justificativa de sua contratação. A documentação mencionada indicava os cuidados tomados no momento da escolha dos docentes e os critérios de seleção.

Peço-lhe com a maior urgência uma resposta, se aceitou ou não a cadeira para qual foi indicado, pois o corpo docente está sendo organizado e o decreto de nomeação deverá ser baixado logo que o Governador regresse do Rio. Em caso afirmativo, peço-lhe a fineza de me enviar um pequeno histórico de sua vida, os cursos que tem, as medalhas que obteve, viagens, prêmios, etc., pois temos de enviar a relação do corpo docente ao Ministério da Educação, fazendo acompanhar cada nome e uma justificativa da sua escolha para a cadeira (AZEVEDO, 1948, p.1).

O histórico, a formação, as premiações e a trajetória presentes na solicitação de Fernando C. de Azevedo indicam os critérios observados no momento de contratação. Os capitais simbólico, cultural e social foram levados em consideração para suprir a carência de instituições formadoras do Paraná até a década de 1940. Fernando Corrêa de Azevedo tinha que organizar duas áreas na EMBAP, a área de música e de artes plásticas. Para a área de música foram contratados 29 professores e para a área de artes plásticas 13 docentes.

Professores-Fundadores da EMBAP (Música)	
Professor	Disciplina
Hugo Antônio de Barros	Análise e Construção Musical
Prudência Ribas	Canto
Luiz Eulógio Zilli	Canto Coral
Altamiro Bevilacqua	Clarinete e Cornetim
Lício Lima	Clarinete e Congêneres

Bianca Bianchi	Conjunto de Câmara e Violino
Guilherme Carlos Tiepelmann	Contrabaixo
João Poeck	Contraponto e Fuga
Remo de Persis	Declamação Lírica
Iolanda Fruet Corrêa	Dicção
Jorge Frank	Flauta
Edgard Chalbaud Sampaio	Folclore Nacional
Ludwig Seyer	Harmonia elementar, Análise de Contraponto e Instrumentação, Violino e violão.
Renné Devraïne Frank	Harmonia Superior e Piano
Fernando Corrêa de Azevedo	História da Música
Natália Lisboa	Iniciação Musical
Bento Mossurunga	Instrumentação e composição
Alceu Bocchino	Leitura à primeira vista, transposição e acompanhamento ao piano
Francisco Stobbia	Língua Italiana
Benedito Nicolau dos Santos	Noções de ciências físicas e aplicadas
João Ramalho	Oboé e Fagote
José Coutinho de Almeida	Orfeão
Margarida Solheid Marques	Pedagogia Musical e Piano
Raul Menssing	Piano
Inez Calle Munhoz	Piano
Jorge Kaszás	Regência e Prática de Orquestra
Margarida Zugueib	Teoria Musical
Severino D'Atri	Trombone e Congêneres
Charlotte Frank	Violoncelo

QUADRO 13: PROFESSORES-FUNDADORES DA ÁREA DE MÚSICA DA EMBAP

A maior quantidade de professores de música (mais que o dobro) se justifica pela grande oferta de modalidades de ensino. A área de música pretendia oferecer uma formação completa, com duração de quatro ciclos, abrangendo dos cursos de iniciação musical, para crianças a partir de 5 anos, até o curso superior. Já a área de artes plásticas pretendia ofertar três cursos, porém, só para a educação superior.

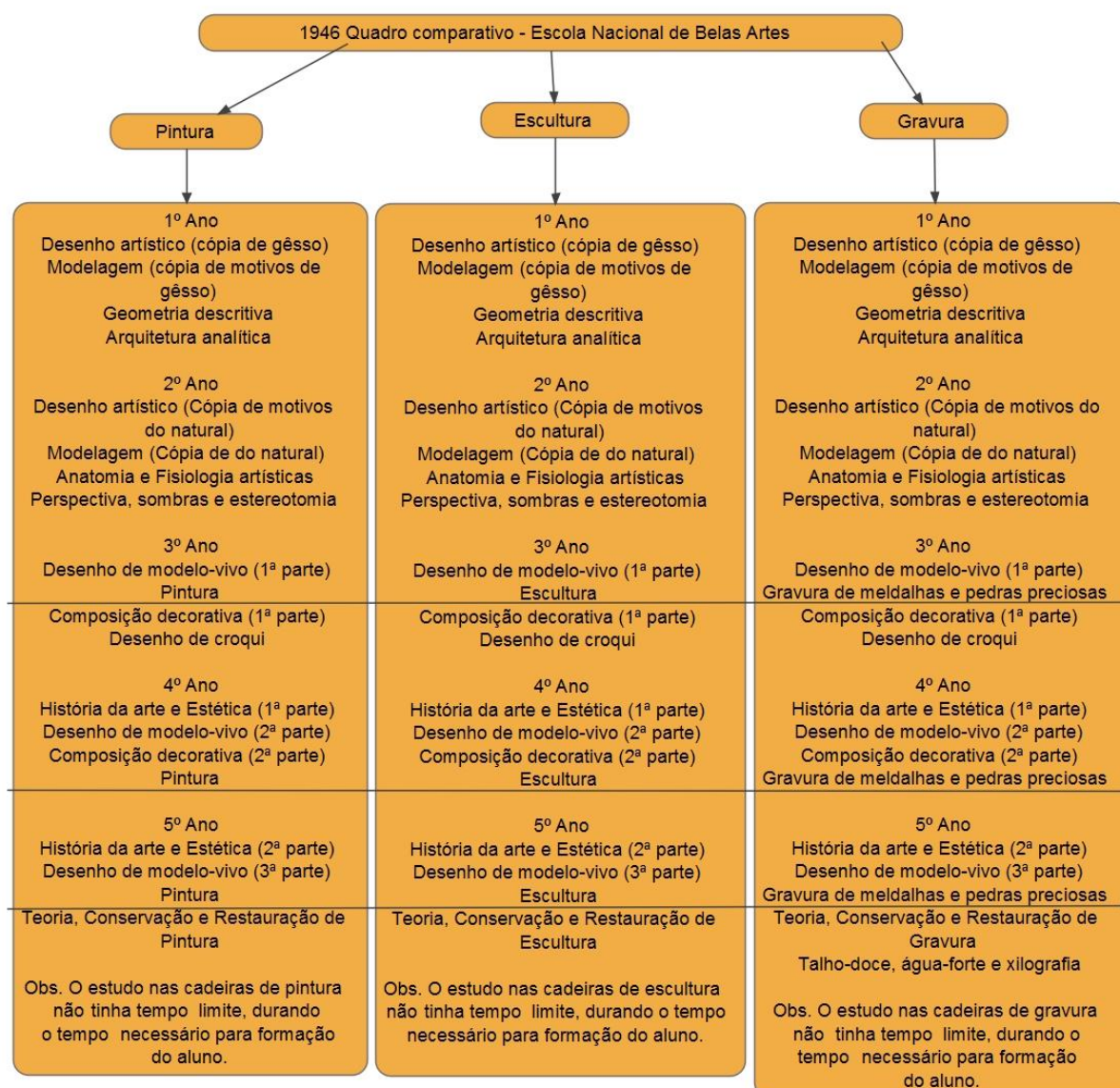
Professores-Fundadores da EMBAP (Artes Plásticas)	
Professores	Disciplinas
Arthur Nísio	Desenho de modelo vivo
David Carneiro	Arquitetura Analítica
Estanislau Traple	Desenho do gesso e do natural
Erasmus Pilotto	História da Arte e Estética
Frederico Lange de Morretes	Anatomia e Fisiologia
Guido Viaro	Arte Decorativa: Desenho e Composição
João Turin	Escultura
João Woiski	Modelagem
José Peon	Gravura
Oswald Lopes	Desenho Geométrico

Osvaldo Pilotto	Geometria Descritiva
Theodoro de Bona	Pintura
Waldemar Curt Freyesleben	Perspectiva e Sombra

QUADRO 14: PROFESSORES-FUNDADORES DA EMBAP (ARTES PLÁSTICAS)

Ao comparar o quadro de professores de artes plásticas (quadro 14) com as disciplinas da grade horária (quadro 18), percebe-se que sobram duas disciplinas: escultura e gravura. A falta destas duas disciplinas no currículo de pintura pode ser explicada pela intenção, anunciada por Fernando C. de Azevedo, de abrir o ciclo geral dos três cursos: Pintura, Escultura e Gravura. Entretanto, é provável que nos primeiros anos só tenha sido aberto o curso de pintura. Ao comparar com o currículo da ENBA (quadro 9), que serviu como base para o montar o currículo da EMBAP, nota-se que existem poucas diferenças entre os cursos de Pintura, Escultura e Gravura. As desconformidades acontecem pelas disciplinas específicas que levam os nomes dos cursos. Diante desta observação, e levando em conta a possibilidade de não ter sido abertos os cursos de Escultura e Gravura nos primeiros anos de funcionamento da EMBAP, sobrariam justamente estas duas disciplinas.

Observando o quadro 15 nota-se ainda que a cadeira de pintura seria substituída pela de escultura, no respectivo curso, no terceiro, quarto e quinto anos, funcionando como disciplina específica de cada curso. Uma operação semelhante acontece no curso de gravura, porém com o acréscimo das disciplinas de talho-doce, água-forte e xilogravura. Uma vez que a EMBAP manteve uma estrutura parecida com a da ENBA e não abriu dois dos cursos anunciados, explica-se a ausência da gravura e da escultura em sua distribuição de disciplinas. Pintura, Escultura e Gravura comporiam as disciplinas específicas em cada um dos três cursos, sendo as demais disciplinas praticamente iguais. Embora a disciplina de escultura não apareça na grade, João Turin esteve presente na EMBAP, ministrando a disciplina de modelagem no segundo ano de funcionamento. Diferente da oportunidade que teve Turin, José Peon não apareceu no livro ponto da instituição como professor em exercício.



QUADRO 15: QUADRO COMPARATIVO ENTRE OS CURSOS DE PINTURA, ESCULTURA E GRAVURA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

A primeira funcionária administrativa contratada foi Leonor Botteri Genehr, que mais tarde se tornaria professora da escola (HISTÓRICO, 1979). Assim, estava organizada a primeira equipe a trabalhar na EMBAP. Para compreender quem foram os professores-fundadores da EMBAP e os motivos que os levaram a serem recrutados para as respectivas cadeiras, utilizou-se novamente o método prosopográfico. Na análise, ganham relevo a formação artística, a experiência em docência e os destaques no campo da arte. Os mecanismos de consagração, a lógica do meio artísticos da época e os grupos organizados que representavam o Paraná na década de 1940 fornecem indícios desta movimentação.

3.2.2 Capitais simbólico e cultural dos professores de Artes Plásticas

Abordar a formação dos professores contratados pela EMBAP implica considerar certas posturas que não se encontram explícitas nos documentos analisados. Conforme exposto no final do tópico anterior, já existiam diversas Escolas Superiores de Belas Artes no Brasil, com tempo de atividades suficiente para formar professores que atendessem às necessidades do Paraná. O tempo de funcionamento das instituições variava entre 121 anos de existência, como no caso da Escola Nacional de Belas Artes (considerando o tempo da Academia) e 12 anos de atividades, no caso do Instituto de Arte do Distrito Federal.

Com seis instituições ofertando o ensino superior de belas artes no Brasil, seria possível convidar professores nelas formados para compor o quadro de docentes da EMBAP. No entanto, o Paraná optou por outro formato, priorizando artistas que atuaram no Estado e que estiveram envolvidos no processo na criação dessa Escola.

A escolha por professores inseridos no circuito de arte local pode ter partido do desejo de fortalecimento do campo da arte no Paraná, no qual seria oportuno eleger seus representantes e perpetuar uma ordem vigente. Sobre a autonomia de um campo de produção erudita declara Bourdieu:

Vale dizer, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das *distinções culturalmente pertinentes* em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca de temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica com campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais, em função das taxinomias culturais disponíveis em determinado estágio de um campo (BOURDIEU, 2013, p. 109).

Neste sentido, a criação de uma Escola Superior de Arte poderia, em certa medida, perpetuar um conhecimento artístico que vinha sendo construído e legitimado

nas últimas décadas no Paraná. Além disso, a escolha de artistas atuantes na cena cultural local para compor o quadro de docentes da EMBAP, indicaria também, um certo bairrismo, por parte da equipe organizadora e a garantia de um ganho regular aos artistas, agindo como uma espécie de recompensa pela atuação na campanha de criação da instituição.

O processo de formação artística dos professores esteve ligado às crenças sobre arte no âmbito local e em conhecimentos ligados à tradição herdada da arte europeia. A formação dos professores-fundadores foi diversificada (ver quadro 3), solicitando uma análise abrangente, que contemple experiências de aprendizagem no ensino formal e não formal, não apenas se limitando à educação superior, tendo em vista que a aprendizagem se completava com outras vivências no campo da arte.

O quadro 16 foi elaborado para fornecer elementos que ajudassem a compreender os capitais cultural, simbólico e social dos professores-fundadores. A formação artística estava atrelada ao meio social e cultural em que cada professor se inseria. Neste sentido, a prosopografia ajuda a encontrar elementos em comum desse processo formativo e espaços de sociabilidade que ajudaram a fortalecer as relações sociais do grupo em questão.

As idades dos professores de Artes Plásticas variavam entre 37 e 69 anos, no ano em que foram convidados a fazer parte do quadro de docentes. Os mais jovens eram Osvaldo Pilotto e Oswald Lopes. João Turin era o professor com idade mais avançada. Os demais professores estavam com idades entre 41 e 58 anos. Em sua maioria eles eram paranaenses, sendo estrangeiros de nascimento apenas o italiano Guido Viaro e o argentino José Peon. Todavia, todos apresentavam algum envolvimento com o meio cultural local. Viaro e Peon já residiam em Curitiba há quase duas décadas e participavam ativamente da movimentação artística local. Os professores Arthur Nísio, Estanislau Traple, Guido Viaro, João Turin, João Woiski, Frederico Lange de Morretes, Oswald Lopes, José Peon, Theodoro de Bona e Waldemar Curt Freyesleben eram artistas; David Carneiro historiador; Osvaldo Pilotto (professor de matemática, física, desenho geométrico, entomologia e parasitologia) e Erasmo Pilotto (professor de português, psicologia e pedagogia, metodologia, Biologia aplicada à História da Educação e história da arte). Osvaldo Pilotto e Erasmo Pilotto estavam muito envolvidos com as discussões de educação, porém os três intelectuais (David Carneiro, Osvaldo Pilotto e Erasmo Pilotto) também participavam ativamente da organização dos meios artístico e cultural local.

Professores	Nascimento	Origem familiar	Gestão de relações sociais	Formação	Atuação como docente
Arthur J. Nísio	1906/1974 Curitiba, PR	Filho de imigrantes	1930 Bolsa de estudos para Munique	1930 Academia de Belas Artes de Munique	
David A. S. Carneiro	1904/1990 Curitiba, PR	Família Abastada Ervateira	Esposa de família tradicional da Lapa.	1923/1927 – Engenharia Civil - UP	1951 Universidade Federal PR 1961 University of Nebraska-Lincoln 1966 University of California, Los Angeles (UCLA)
Erasmus Pilotto	1910/1990 Rebouças, PR	Pai telegrafista e Mãe Professora	Primo de Intelectuais	1927 Escola Normal de Curitiba.	A partir de 1928, Professor em Curitiba
Estanislau Traple	1893/1958 Curitiba, PR	De família modesta de imigrantes		1916/1922 Escola de Andersen.	A partir de 1928, Professor em Florianópolis.
Guido Viaro	1897/1971 Badia Polinese, Itália	Agricultores		Estudou na Itália	A partir de 1933, Professor em Curitiba.
João Z. Turin	1878/1949 Porto de Cima, PR	Imigrantes Italianos	1905 Bolsa de estudos para Bruxelas	Real Academia de Belas Artes de Bruxelas	1896 Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.
João Woiski	1899/1968 Curitiba, PR	Família Abastada		1920/33 Cooper Union de NY	
José Peon	1889/1969 Buenos Aires, ARG	Família Modesta		Escola de Belas Artes de Buenos Aires	1937 Escola de Arte de Guido Viaro
Lange de Morretes	1892/1954 Morretes, PR	Pai imigrante alemão	1910 Bolsa de estudos para Munique	1915 Escola Superior de Belas Artes de Munique	A partir de 1923 em ateliê e em escolas
Osvaldo Pilotto	1901/1993 Ponta Grossa, PR	Pais de descendência Italiana		1938 Cursou Engenharia-UP	A partir de 1923 professor em Curitiba
Oswald Lopes	1910/1964 Curitiba, PR	Pai -funcionário público		1932 Graduado em Língua Italiana	A partir de 1933 professor em Curitiba
Theodoro De Bona	1904/1990 Morretes, PR	Imigrantes Italianos	Bolsa de estudos para Veneza	1927 Real Academia de Belas Artes Veneza	
Waldemar Freyesleben	1899/1970 Curitiba, PR	Família Abastada		1916 Escola de Andersen	

QUADRO 16: PROFESSORES-FUNDADORES DA EMBAP. QUADRO PROSOPOGRÁFICO DO DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS – PARTE 1. FONTE: TABELA COMPILADA PELO AUTOR, JAN. 2017.

É interessante constatar a ausência de Thorstein Andersen na configuração do corpo docente de artes plásticas da EMBAP. Além de filho de Alfredo Andersen, o artista e professor participou da Sociedade de Artistas do Paraná, da movimentação em prol da criação da Escola de Belas Artes, promovida pela Sociedade Amigos de Alfredo Andersen e da criação do Salão Paranaense de Belas Artes. Apesar de estar entre os envolvidos nas tentativas de criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, não fez parte dos professores-fundadores da instituição. Segundo Antonio (2001; 2008), em uma movimentação que se iniciava praticamente paralela a criação

da EMBAP, Thorstein Andersen junto a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, se dedicaram a criação e posterior implantação da Casa de Alfredo Andersen.

Em relação ao grupo de professores-fundadores, a categoria origem familiar mostra que a maioria dos professores eram filhos de imigrantes e em parte de família modesta. Do grupo estudado, apenas David Carneiro, João Woiski e Freyesleben eram originários de famílias abastadas. A família de David Carneiro era ervateira e ele foi casado com Marília Suplicy de Lacerda, oriunda de família tradicional da Lapa. Freyesleben, por sua vez, era filho de um abastado comerciante de tecidos e armarinhos.

Deste grupo, quatro professores tiveram ajuda do Estado para estudar Arte na Europa: João Turin, Lange de Morretes, Theodoro De Bona e Arthur Nísio. João Turin, por intermédio de Romário Martins e João David Pernetá, conseguiu uma subvenção junto ao presidente do Paraná⁷¹, Vicente Machado, para estudar na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, na Bélgica. Lange de Morretes, por intermédio de Alfredo Andersen, recebeu em 1910 uma bolsa de estudos do presidente do Paraná, Francisco Xavier da Silva, para estudar na Escola Superior de Belas Artes de Munique. Em 1927 foi Theodoro De Bona que, por intermédio de Turin e de Lange de Morretes, recebeu uma bolsa de estudos do presidente do Paraná, Caetano Munhoz da Rocha, para estudar na Real Academia de Belas Artes de Veneza. Por fim, Arthur Nísio, em 1930, conseguiu uma bolsa de estudos do presidente do Paraná, Affonso Camargo, para a Academia de Belas Artes de Munique.

Em certa medida, o fato de o Estado do Paraná conceder bolsas de estudos aos artistas, demonstra uma preocupação de sua parte com a cultura e ao mesmo tempo uma aproximação entre artistas e elite política, embora tais concessões de bolsas tenham ocorrido em diferentes épocas e entre diferentes atores. Esse tipo de compromisso era uma prática recorrente em vários governos. Todavia, poucos artistas conseguiam o benefício. Além dos quatro professores mencionados, foram

⁷¹ Devido a uma série de mudanças ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX, os títulos de presidente e de governador, relativos ao responsável pelo Estado, foram sucessivamente alternados. Durante o império utilizou-se a denominação presidente. Na mudança para república, durante o governo provisório, foi adotada a denominação governador. Com a constituição estadual de 1981 retoma-se a expressão de presidente, e no ano seguinte, altera-se a constituição estadual e adota-se o tratamento de governador. Em 1905, com a emenda à Constituição, retoma-se a denominação presidente. Porém, na constituição federal de 1934 adota-se definitivamente o título de governador (CARNEIRO; VARGAS, 1994, p. 77).

contemplados com o auxílio do Estado para estudar na Europa o escultor Zaco Paraná e a musicista Bianca Bianchi. O escultor Erbo Stenzel também conseguiu um subsídio, porém, para estudar no Rio de Janeiro.

A Academia Imperial das Belas Artes enviava alunos brasileiros para Europa por meio do prêmio de viagem, para que aperfeiçoassem seus estudos. O Paraná subsidiava alguns artistas em uma relação direta entre políticos e artistas, sem uma instituição para intermediar. Todos os artistas beneficiados estavam ligados ao objetivismo visual, sendo que alguns haviam tido iniciação artística com Alfredo Andersen.

Quanto à formação dos professores Arthur Nísio, João Turin, Lange de Morretes, De Bona e José Peon, todos tinham formação superior em artes plásticas de cunho tradicional, cursada na Europa e na Argentina. Ainda com formação superior, mas em outras áreas, encontravam-se: David Carneiro e Osvaldo Pilotto, formados em Engenharia Civil e Oswald Lopes, formado em Língua Italiana.

Estanislau Traple e Waldemar C. Freyesleben não possuíam formação superior. Entretanto, conquistaram seu conhecimento artístico na escola de Alfredo Andersen, na participação dos certames artísticos nacionais e no autodidatismo. Passaram também pela escola de Andersen João Woiski, Oswald Lopes, Lange de Morretes e De Bona. De maneira semelhante Woiski e Pilotto buscaram uma formação não convencional. João Woiski, além de frequentar a escola de Andersen, obteve seus conhecimentos artísticos em cursos livres na Cooper Union de Nova Iorque e Erasmo Pilotto era intelectual formado pela Escola Normal, com produção voltada à educação. Sobre sua formação esclarece Vieira:

A análise do processo de formação de Pilotto revela tanto a certificação escolar formal, como os investimentos em autoformação. Estudando sempre em boas escolas de Curitiba, Pilotto formou-se como normalista pela Escola Normal Secundária de Curitiba, em 1928. Título que, no período, ainda representava fator de distinção entre os homens, mas, ao contrário de muitos dos seus pares, ele não seguiu seus estudos no âmbito da universidade. O grau universitário veio apenas em 1982, quando a Universidade Federal do Paraná (UFPR) homenageou-o com o título de *Professor Honoris Causa*. O autodidatismo é perceptível pela amplitude da sua produção intelectual, pois, embora em seus escritos o foco tenha se mantido nas questões da educação, encontramos textos seus que incidem sobre temas de filosofia, artes plásticas, literatura e história (VIEIRA, 2011, p. 31).

Guido Viaro, por sua vez, apresentava uma formação não convencional. Segundo Osinski (2006), embora tenha se declarado diplomado nas Academias de Veneza e Bolonha ao chegar a Curitiba, em momentos posteriores minimizaria a importância dessa formação em favor do autodidatismo. Outro fato é que não há fontes documentais que comprovem sua formação nessas instituições. Todavia, no momento de criação da EMBAP, a formação superior não parecia ser critério determinante para contratação, uma vez que outros professores convidados se encontravam em situação equivalente. O destaque no meio artístico, o reconhecimento dos pares e a experiência em docência, por exemplo, compunham os demais critérios considerados.

Não há uma postura clara pela decisão de contratar somente artistas que atuaram no Paraná. Porém, alguns pontos podem ser considerados. O Paranismo, defendendo de modo ufanista as belezas naturais e as produções do estado a partir da década de 1920; o enaltecimento de Andersen como “pai da pintura Paranaense”; a construção de uma memória de Andersen, por meio dos rituais de comemoração de aniversário de morte e pelas sucessivas homenagens no Salão Paranaense de Belas Artes; os discursos proferidos pelos intelectuais nas aberturas dos primeiros Salões Paranaenses de Belas Artes, vinculando a obra de Andersen e seus projetos ao objetivo da criação de uma Escola Oficial de Arte; e os esforços da Associação de Amigos de Alfredo Andersen pareciam legitimar a ideia de que o Paraná já produzia uma arte madura a ponto de ser o suficiente para abrir uma escola superior de arte.

Outra questão a ser considerada, foi o fato da Escola entrar em funcionamento com a promessa de que o governo cederia “o prédio com suas respectivas instalações e corpo de funcionários; sendo que a manutenção da Escola deveria ser assegurada pelos seus próprios recursos” (ATA, 1988, p.3). Esta situação persistiria até a obtenção da subvenção do governo, que seria sancionada somente após aprovação pela Assembleia Legislativa. O registro em ata, da necessidade de produção de recursos para manutenção da escola, durante o seu início de funcionamento, sinaliza certa instabilidade financeira, a qual seria uma dificuldade a mais para contratar professores de outros estados, pois, normalmente os mesmos seriam atraídos por uma estabilidade salarial.

Além da preferência por professores atuantes no Paraná a experiência em docência também ganhou relevo no momento da seleção dos docentes. As fontes

consultadas sobre as atuações dos professores Arthur Nísio, David Carneiro, De Bona, Freyesleben e João Woiski não apresentavam evidências de experiência anterior em docência, mas todos os demais já mantinham paralelamente às suas produções artísticas a atividade de docente na educação básica.

Os artistas/professores atuavam em escolas de ensino formal e em ateliês particulares. Turin, já em 1896, foi aluno e professor na Escola de Artes e Indústrias do Paraná⁷². Entre os anos de 1925 e 1927 ensinou modelagem a Arthur Nísio em seu ateliê particular e em 1939 ministrou a disciplina de Plástica na Escola de Desenho e Pintura de Guido Viaro. Este estabelecimento de ensino contou também com José Peon como professor de Desenho Geométrico. Viaro, por sua vez, além de criar a própria escola, que funcionou entre os anos 1933 e 1954, lecionou nos colégios Iguaçu, Belmiro César, Estadual do Paraná, Escola Profissional República Argentina e Liceu Rio Branco (TURIN, 1998; OSINSKI, 2006).

A Escola de Desenho e Pintura, criada por Viaro, tinha por objetivo “preencher uma lacuna existente pela falta de professores de arte com linha de orientação mais livre” (OSINSKI, 2006, p. 56). Nesse sentido, a busca pela descoberta da individualidade era uma das metas da escola. “Segundo relato de seus alunos, a metodologia de trabalho nessa escola era baseada no respeito às tendências individuais. Como professor, Viaro procurava sempre mostrar entusiasmo com os resultados obtidos pelos estudantes” (OSINSKI, 2006, p. 59).

Lange de Morretes atuou no ensino formal e não formal. Entre os anos de 1923 e 1935 montou uma escola gratuita de desenho e pintura, na qual era fornecido todo o material necessário. Em sua escola, lecionou Desenho Anatômico, Pintura e Escultura. Lange de Morretes Também foi docente na Escola Normal Secundária de Curitiba, lecionando Desenho e no Ginásio Paranaense (SALTURI, 2007; 2009a).

Oswald Lopes tinha uma experiência em docência na educação básica. Em 1933, assumira a disciplina de desenho no Instituto de Educação do Paraná, ocupando a antiga vaga de Lange de Morretes. Lopes também ensinou desenho nos colégios Iguaçu, Belmiro César, Estadual do Paraná e Rio Branco. Estanislau Traple ministrou aulas de desenho a partir de 1927 na Escola Normal, no Instituto de Educação e em ateliê particular em Florianópolis. Há menção de sua atuação em mais

⁷² Escola Fundada por Mariano de Lima, que em 1987 mudou de nome para Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (SANTANA, 2004).

duas escolas em Florianópolis (CORDEIRO, 2010; PILOTTO, 1972). Conforme Brzezinski (1972, p. 2), “em Florianópolis para onde se transferiu após seu casamento, além de lecionar desenho em estabelecimento do Governo, manteve uma escola de desenho e pintura de 1927 a 1948 [...]”.

Do grupo estudado, dois professores tinham um grande envolvimento com o campo da Educação: Erasmo Pilotto e Osvaldo Pilotto. Erasmo Pilotto iniciou a carreira docente em 1928, lecionando para operários no Grupo Escolar Tiradentes. Nos anos seguintes, trabalhou na Escola Normal de Paranaguá, no Ginásio Brasileiro, na Escola Normal de Ponta Grossa, na Escola Normal de Curitiba e criou o Instituto Pestalozzi (PERFIL, *O Estado do Paraná*, 1992). Ingressou na Escola Normal de Curitiba em 1933, como professor das cadeiras de Psicologia e Metodologia, posteriormente assumiu as cadeiras de Biologia Aplicada à Educação e História da Educação. Defensor do ideário do Movimento Escola Nova, trabalhou em várias instâncias pela renovação na educação. “A perspectiva de valorização da arte e da cultura foi uma das marcas da ação de Pilotto frente à Escola de Professores” (SILVA, 2015, p. 128). Foi Secretário de Educação e Cultura do Paraná em 1949.

Osvaldo Pilotto, iniciou sua carreira como docente em 1923, lecionando matemática na Escola Normal Secundária de Curitiba. No ano seguinte foi nomeado professor catedrático da instituição. Em 1934 ministrou física e meteorologia agrícola na Escola Agrônômica do Paraná. Posteriormente lecionou na mesma instituição a disciplina entomologia e parasitologia agrícola, das quais se tornou professor catedrático no ano de 1938. No ano de 1946, foi Diretor Geral da Educação do Paraná. Nesta função foi designado a participar da comissão organizadora do III Salão Paranaense de Belas Artes (PILOTTO, *Gazeta do povo*, 1946; SAMPAIO, *Indústria e Comércio*, 1990).

Os tópicos analisados até este momento mostraram um conjunto de homens que tiveram destaque no campo da arte e da educação. Tiveram formações em escolas e academias reconhecidas no meio artístico. Parte do grupo era constituída por professores/artistas com experiências em ensino na educação formal e em espaços não formais. Não obstante, outros atributos necessitavam ainda ser computados, como a qualidade de suas produções plásticas, mensurada por meio de suas atuações no campo artístico.

3.2.3 Destaques nos campos da arte e da educação

A preocupação inicial foi identificar a movimentação dos professores-fundadores no meio artístico. O recorte temporal foi delimitado a partir das primeiras exposições individuais e segue até o momento em que foram indicados para comporem o quadro de docentes, em 1947. Nesse sentido, procurou-se compreender as produções artísticas que estavam em evidência e se tal condição pôde contribuir para a construção do quadro de docentes de artes plásticas da EMBAP.

Da trajetória coletiva dos professores-fundadores buscou-se identificar pontos de interseção em suas carreiras, considerando os mecanismos de consagração, a lógica do campo artístico da época e os grupos organizados que representavam a arte do Paraná na década de 1940.

O quadro abaixo (quadro 17), mostra uma síntese da produção dos professores-fundadores da EMBAP.

Quanto às filiações, as produções artísticas da maioria dos professores-fundadores situam-se no “objetivismo visual”, termo cunhado pela crítica de arte Adalice Araújo e já discutido no tópico 2.3.1. Em suas palavras:

Foi o Paraná de certa forma privilegiado por não ter passado por uma forma rigidamente acadêmica, como ocorreu em outros Estados brasileiros. Como fruto da contribuição de Mariano de Lima e Alfredo Andersen, dentro do objetivismo visual, de tendência realista, é que estaria situada a produção dos artistas plásticos paranaenses das primeiras gerações do século XX (ARAÚJO, 1976, p. 24).

Fazendo parte desta classificação se encontravam as produções artísticas de Theodoro de Bona, Athur Nísio, Freyesleben, Traple, Woiski e Peon. Ainda pertencendo ao objetivismo visual houve uma parcela de artistas, como Lange de Morretes, Turin e Oswald Lopes, que destinaram parte de suas produções para a vertente paranista. Para Adalice Araújo (1976, p. 25), “o espírito inovador deste último não irá, porém, se manifestar na pintura, mas sim no âmbito da programação visual”. Araújo classifica o Paranismo nas artes plásticas como um movimento pré-modernista do estado do Paraná.

Professores	Correntes Estéticas e Pressupostos Filosóficos	Agregações	Produções relevantes
Arthur J. Nísio	Objetivismo Visual	Sociedade Amigos de Alfredo Andersen	VI Salão Paranaense de Belas Artes. Prêmio em 1947
David A. S. Carneiro	1932 Igreja Positivista Brasileira Paranismo	Centro de Propaganda do Positivismo no Paraná Centro de Letras do Paraná Instituto Histórico e Geográfico do Brasil Sociedade Amigos de Alfredo Andersen	Academia Paranaense de Letras. Prêmio em 1940 sobre o livro: O Paraná na guerra do Paraguai
Erasmus Pilotto	Escola Nova	Sociedade de Cultura Artística Brasilão Itiberê Centro de Letras do Paraná Associação de Estudos Pedagógicos	I Salão Paranaense de Belas Artes. Organização
Estanislau Traple	Objetivismo Visual	Núcleo de Artistas Plásticos Sociedade Amigos de Alfredo Andersen	Salão Nacional de Belas Artes. Prêmio em 1934 Salão Paranaense de Belas Artes. Prêmios 1944/1948
Guido Viaro	Modernismo Livre Expressão	Sociedade de Artistas do Paraná Associação Paranaense de Artistas Núcleo de Artistas Plásticos	XLVII Salão Nacional de Belas Artes IV Salão Paranaense de Belas Artes
João Turin	Paranismo	Sociedade de Artistas do Paraná	Salão Nacional de Belas Artes. Prêmios 1944 e 1947
João Woiski	Objetivismo Visual	Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Sociedade de Artistas do Paraná	IV Salão Paranaense de Belas Artes. Prêmio em 1947 Salão Nacional de Belas Artes. Menção Honrosa 1941 IV Salão Paranaense de Belas Artes. Menção Honrosa 1947
José Peon	Objetivismo Visual	Sociedade Amigos de Alfredo Andersen	Participa 1ª Exposição da SAAA em 1941
Lange de Morretes	Paranismo Objetivismo Visual	Sociedade de Artistas do Paraná Sociedade de Professores Universitários de São Paulo	Salão Nacional de Belas Artes. Prêmios em 1927 IV Salão Paranaense de Belas Artes. Prêmio em 1947
Oswaldo Pilotto	Paranismo	Sociedade de Cultura Artística Brasilão Itiberê Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Academia Paranaense de Letras Centro de Letras do Paraná Centro de Estudos Bandeirantes	Presidente da comissão do censo escolar do PR. 1946 Diretor Geral da Educação do PR. 1946 Diretor do Depto de Educação da S. E. C. 1951 III Salão Paranaense de Belas Artes – Org.
Oswald Lopes	Paranismo	Sociedade Amigos de Alfredo Andersen	Salão Nacional de Belas Artes - 1941
Theodoro De Bona	Objetivismo Visual	Sociedade de Artistas do Paraná Sociedade Amigos de Alfredo Andersen	I e IV Salão Paranaense de Belas Artes. 1944 e 47 Galeria em Roma. 1935 Salão Nacional de Belas Artes. 1939 I Salão Paranaense de Belas Artes. 1944
Waldemar Freyesleben	Objetivismo Visual - aproximação ao expressionismo	Sociedade Amigos de Alfredo Andersen Grupo 'A botica do carvalho'.	I Salão Paranaense de Belas Artes Salão Paranaense de Belas Artes. Prêmio em 1951

QUADRO 17: PROFESSORES-FUNDADORES DA EMBAP. QUADRO PROSOPOGRÁFICO DO DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS – PARTE 2. FONTE: TABELA COMPILADA PELO AUTOR, JAN. 2017.

A pinha e o pinhão formaram uma estética própria no paranismo, sendo exploradas em composições harmônicas, lineares, em que a repetição e a simetria ganharam destaque. Cada artista, à sua maneira, procurou uma forma de se expressar dentro das premissas de valorização do Paraná e da possibilidade simbólica que os elementos escolhidos pudessem proporcionar. David Carneiro e Osvaldo Pilotto também se aproximaram do Paranismo, embora não tenham produzido em artes plásticas.

O surgimento do Paranismo nas artes plásticas foi decorrente de um desejo de aproximação da modernidade. Todavia, na década de 1940 a visão de modernidade nas artes plásticas já havia mudado. No modernismo, a instabilidade de valores, de regras e padrões, ao mesmo tempo em que é desejada, provocam em certa medida uma insegurança, retirando certezas que, em muitos casos, haviam acabado de ser construídas. No Paraná, o modernismo não foi considerado um movimento organizado, mas viu-se refletido nas produções de artistas que se identificavam com a arte de vanguarda europeia.

Nesse sentido, as produções ligadas ao objetivismo visual, abrangendo inclusive o Paranismo, na década de 1940 passaram a ser relacionadas de forma pejorativa com a “tradição” em artes plásticas. O modernismo⁷³ no Paraná, por sua vez, ganhou visibilidade na produção de artistas como Guido Viaro e Poty Lazarotto. Viaro se assumiu como artista moderno desde sua chegada em Curitiba em 1930 e reforçou essa postura durante toda sua trajetória na arte e na educação⁷⁴ (OSINSKI, 2006).

Para Adalice Araújo, a obra de Viaro se encontra na vertente modernista com aproximação da estética expressionista. Sua produção artística visual se encaixa ainda no humanismo. “Partindo de um humanismo social, suas figuras são dramáticas e o espaço em que se movem é tridimensional. [...] Com visão subjetiva, respeita a integridade dos seres, embora variem as técnicas e temas” (ARAÚJO, 1976, p. 42).

⁷³ Em função das diferenças entre os termos *modernidade*, *modernização* e *modernismo*, utiliza-se nessa tese a expressão modernismo para tratar da produção artísticas no Paraná, embora nas fontes apareceram em muitos momentos termos como: a produção moderna, os modernos ou a modernidade no Paraná.

⁷⁴ Para aprofundar as questões sobre a modernidade na obra de Guido Viaro, ver a tese “*Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*” de Dulce Regina Baggio Osinski, defendida em 2006.

A modernidade na educação brasileira, por sua vez, esteve ligada ao Movimento pela Escola Nova (MEN). Do grupo estudado, Erasmo Pílotto foi um dos intelectuais do Paraná que defendeu os princípios do MEN. De acordo com Vieira,

O MEN representou, em escala mundial, a expressão mais forte da presença do *ethos* da modernidade no campo educacional, pois esse movimento impulsionou sua retórica de maneira a afirmar a ciência como a principal fonte para o trabalho pedagógico (VIEIRA, 2011, p. 41).

Entretanto, Pilotto não aderiu completamente às tendências teóricas hegemônicas do MEN, mantendo referências anteriores, entre as quais valorizou as ideias de teóricos como Tolstói, Rousseu e Pestalozzi. No plano das organizações culturais, Pilotto colaborou com a criação do Grupo Editorial Renascimento do Paraná (GERPA), com a publicação da revista Joaquim, com a fundação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) e com a criação do Salão Paranaense de Belas Artes (VEIRA, 2011).

Os professores-fundadores participavam de várias associações, configurando uma ampla rede de sociabilidades. Dentre suas agremiações, as que tiveram maior adesão dos professores-fundadores de artes plásticas da EMBAP foram: a SAP, o CLP, a SAAA e a SCABI (quadro 17). Todas as associações tinham como propósito desenvolver a cultura do Estado e estavam empenhadas em criar a Escola Oficial de Arte.

As premiações, sobretudo as do Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e do Salão Paranaense de Belas Artes, em Curitiba, conferiam distinção a quem as conquistasse. As demais participações em exposições e salões somavam-se às atividades no campo da arte, configurando instâncias de consagração, em um primeiro momento, das obras de arte, com indicação de preferências estéticas e por consequência de trajetórias artísticas, agregando valor simbólico aos currículos artísticos pessoais a cada evento que participavam.

Todos os professores-artistas realizaram exposições individuais, participaram de exposições coletivas e de salões de arte. Não obstante, as exposições aqui apresentadas foram selecionadas a partir do critério de maior representatividade do grupo ou da própria projeção do evento, não pretendendo em momento algum dar conta da totalidade das produções individuais.

O tradicional Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro⁷⁵, um dos eventos de maior expressão do período no Brasil, teve a participação de representantes do Paraná em diversas edições. Em 1927, Lange de Morretes recebeu medalha de bronze. Em 1934, Traple recebeu medalha de bronze em pintura. Em 1939, o evento contou com a participação de Theodoro De Bona. Em 1941, na 47ª Edição, Viaro e Lopes participaram e Woiski recebeu Menção Honrosa.

As premiações conferiam destaque aos artistas, fato que pode ter influenciado na seleção dos convidados para atuar na docência. De Bona, Traple e Oswald Lopes foram premiados em 1944. Arthur Nísio, Woiski, Lange de Morretes, Turin, Oswald Lopes e Viaro ganharam prêmios em 1947. Traple foi novamente premiado em 1948. Freyesleben participou do primeiro SPBA, mas só foi premiado em 1951.

Um detalhe importante a destacar é que Fernando Corrêa de Azevedo, David Carneiro, Oscar Martins Gomes, Saul Lupion e Nelson Ferreira da Luz compuseram a comissão julgadora do quarto SPBA, em 1947, ano em que Azevedo estava responsável pela seleção dos docentes da EMBAP (ATAS, 1948). Assim, as discussões sobre a qualidade das obras, ou mesmo sobre a atuação dos artistas nos circuitos oficiais de artes plásticas, podem ter contribuído para o reconhecimento das habilidades artísticas, que seriam consideradas junto aos demais critérios de seleção de docentes.

Foram premiados no IV SPBA em 1947: Arthur Nísio, recebendo Medalha de Ouro; Guido Viaro conquistando a medalha de prata; Leonor Botteri a medalha de Bronze; Prêmio em dinheiro para Miguel Bakun, Lange de Morretes, Curt Boiger, Gene Woiski, Isolde Hötte, Oswald Lopes e menção honrosa para Sílvio Nigri, David Elias, João Woiski, Ida Hanemann, Guilherme Mater, Rudi Dietzold e medalha de ouro em escultura para João Turin. Dentre os premiados, seis artistas (com nomes sublinhados) foram convidados para fazer parte do corpo docente da EMBAP (ATAS, 1948). Leonor Botteri, também uma das premiadas, foi convidada para o cargo de funcionária administrativa⁷⁶ (HISTÓRICO, 1979).

⁷⁵ O Salão Nacional de Belas Artes (1934-1990) foi uma continuidade do evento Exposições Gerais de Belas Artes, promovido pela Academia Imperial das Belas Artes (AIBA) desde 1840, porém, aberto à participação de artistas que não estivessem vinculados à instituição. Anteriormente a esta abertura as exposições se restringiam às produções artísticas de professores e alunos da AIBA desde 1829 (LEVY, 1980).

⁷⁶ Mais tarde Botteri fez parte do corpo docente da instituição, na cadeira de Natureza Morta (ESCOLA, 1979).

O Salão Paranaense de Belas Artes foi um evento concatenador de ideais estéticos, envolvendo intelectuais, artistas e a elite política do Estado. Ao ganhar destaque nos salões, os artistas conquistavam prestígio e distinção entre seus pares.

3.3 ESTRUTURA INICIAL DA ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS DA EMBAP

No dia da inauguração da EMBAP esteve presente o “Exmo. Snr. Moysés Lupion, Governador do Estado, e de outras altas autoridades estaduais e federais. Nesta ocasião, procedeu a benção da Escola o Exmo. Revmo. Snr. Arcebispo Metropolitano, D. Ático Euzébio da Rocha” (MEMORIAL, 1958, p. 7).

Inicialmente foram constituídas a “Congregação” e o “Conselho Técnico e Administrativo”. A Congregação era formada pela totalidade dos professores, que se reuniam para discutir as diretrizes da instituição, os encaminhamentos burocráticos e problemas ligados às carreiras dos professores, como contratações e afastamentos. Já o Conselho Técnico e Administrativo (CTA), formado por uma comissão de três professores do Departamento de Música e três do Departamento de Belas Artes, tinha por objetivo principal discutir os problemas estruturais dos cursos. Foram instituídos os seguintes cargos: Diretor provisório: Fernando Corrêa de Azevedo, Vice-diretor: Edgard Chalbaud Sampaio, Secretário: Osvaldo Pilotto, Tesoureiro: Oswald Lopes. Para o Conselho Técnico e Administrativo foram indicados os professores: Estanislau Traple, Erasmo Pilotto e João Turin, representando as Belas Artes; e Bento Mossurunga, Jorge Kaszás e Hugo de Barros, representando a música (ATA, 1988).

3.3.1 O ensino sistematizado de Artes Plásticas: a implantação do curso de Pintura

Ao analisar a ata da congregação, percebe-se que embora tenha se constituído um conjunto de professores, já empossados no início das atividades da EMBAP, houve uma série de adaptações durante a implantação dos cursos. Como exemplo, podemos citar a falta de evidências sobre o funcionamento dos cursos de

gravura e escultura. No memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP, o curso de escultura é mencionado. Entretanto, no mesmo documento aparece somente a grade horária do curso de pintura. Ao analisar o livro-ponto dos professores, foi possível levantar a rotina de atividades pedagógicas nos primeiros anos da EMBAP e o curso de escultura não se faz visível (ATA, 1988; LIVRO, 1952; Memorial, 1958).

No caso específico do curso de pintura, é provável que tenha ocorrido uma transição entre as atividades profissionais desenvolvidas pelos professores-fundadores e o início do trabalho docente na instituição. Na carta de Azevedo a Traple, ficou evidenciado tal preocupação ao sugerir que como a disciplina ofertada deveria ser ministrada já no primeiro ano do curso, o professor poderia, se necessário, deixar um substituto lecionando provisoriamente (AZEVEDO, 1948). Essa afirmação demonstra uma postura de compreensão desse momento, no qual o currículo seria implantado gradualmente, não havendo certa compreensão para adaptações em casos de convites a professores que residissem fora de Curitiba.

No primeiro ano do curso de pintura, os alunos tiveram as disciplinas Desenho de Gesso, ministrada por Estanislau Traple; Modelagem, com João Woiski; Desenho Geométrico, lecionado por Oswald Lopes; e Composição Decorativa com Guido Viaro. Ao fazer um balanço do primeiro ano letivo da EMBAP, Freyesleben indica:

[...] O ano letivo da Escola de Belas-Artes encerrou desta forma, primorosamente, as suas atividades de ensino, e os alunos puderam demonstrar reais aproveitamentos, documentando assim a vantagem duma escola de arte. Semelhante estabelecimento de instrução superior já fez muita falta nestes últimos tempos, até que o Governador Moysés Lupion, compreendendo a necessidade de cultura artística para os seus governados, criou, há um ano, a Escola de M. e B. A. do Paraná. Durante o primeiro ano letivo, apenas os professores Traple, Viaro, Lopes e Woiski tiveram o seu programa de ensino; e essa Plêiade de mestres se houve na altura do mister, razão porque um louvor daqui destas modestas linhas, um louvor de reconhecimento os atinge agora pela dedicação e pelo esforço dispendidos em benefício do nosso progresso e em prestígio da Escola de Arte, brilhantemente conduzida pelo Triunvirato Dr. Fernando Corrêa de Azevedo, Diretor, Dr. Osvaldo Pilotto, Secretário, e Oswald Lopes, Tesoureiro. Cabe aqui mencionar e felicitar o Conselho Técnico-administrativo da dita escola, composto pelos srs. Professores João Turin, Erasmo Pilotto e Estanislau Traple. O referido Conselho desincumbiu-se com lisura dos seus compromissos durante o ano de 1948 (FREYESLEBEN, *O Dia*, 1948, p. 38).

As palavras de Freyesleben não descrevem os resultados formais dos trabalhos dos alunos. Todavia, expressam a construção de uma fala oficial destinada a benefícios políticos e reforçam a crença da assunção do Estado em relação à Educação, ainda que neste exemplo direcionada à Educação em Arte. Com destaque à ação de criação da instituição, o texto foi direcionado ao Governador, seguido de elogios aos cargos mais elevados da EMBAP e ao primeiro grupo de professores a assumir suas cadeiras. Ações como essa parecem contribuir para o pleito de verbas para manter a instituição. Todavia, no restante da matéria o autor discute a Exposição Acadêmica, composta por trabalhos de alunos da EMBAP, e o Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA).

Dentre os poucos registros a respeito do ensino na EMBAP, João Osório Brzezinski (1972, p. 2), relata detalhes sobre as aulas de desenho de Traple:

Com o mesmo rigor com que pintava, dentro de um naturalismo sem concessões, eram orientadas suas aulas, em que fazia ver que a essência de toda arte está no desenho, principalmente em seus valores de claro escuro, no que, dizem, era intransigente. Traple marcou toda uma fase da Escola de Belas Artes e hoje, sua presença ainda está lá, na galeria de professores, a maioria pintados por ele.

Traple aprendera com Andersen que o segredo da pintura estava na incansável capacidade de desenhar. Certa vez, ao ser interrogado por um jornalista sobre as condições essenciais para a formação artística, Traple (1973, p. 64) declarou:

Em primeiro lugar o estudo do desenho, no seu verdadeiro sentido, de organizador dos valores de claro-escuro e não somente na execução do contorno. O desenho é indispensável na atividade construtiva do homem, e não só na pintura. Além disso, quem aprender o desenho estará apto para pintar, esculpir, gravar. O mais é aprendido, a partir do desenho, elementar e acadêmico. Estando preparado no desenho, pode o artista iniciar-se na pintura. O problema de fazer pintura depende da maior ou menor capacidade que cada pintor possua, de ver e interpretar as cores que existem na natureza em cada assunto, e dar um acento próprio, uma tonalidade que é resultante do contínuo manuseio da palheta. Assim é que se afirmam as personalidades artísticas, pelo constante trabalho bem orientado.

Nas afirmações de Traple, se revelam traços do ensino tradicional de pintura. Valores como o claro-escuro, o desenho como essencial no processo de construção da obra e certa hierarquização na passagem do desenho para a pintura sinalizam sua concepção de ensino de arte. Sobre o ensino na EMBAP, Araújo (1976, p. 117) afirma:

Na fase inicial da Escola de Música e Belas Artes, Traple e Viaro chegaram a criar duas correntes estéticas e didáticas diversas, dentro do Curso de Pintura. Traple era o professor que exigia um cuidadoso estudo do claro-escuro e “naturalismo sem concessões”, enquanto Viaro dava absoluta liberdade de interpretação, cultuando ao mesmo tempo a linha que julgava essencial para a produção plástica. Os alunos levavam, então, seus estudos muito a sério, e como o curso só funcionava à tarde, iam espontaneamente à escola, pela manhã, para desenhar e pintar sempre contando com a desprendida orientação de ambos os mestres.

Nos primeiros anos da EMBAP, Traple se comprometeu com uma grande quantidade de aulas, pois à medida que entravam novas turmas em anos subsequentes, ele assumia mais uma disciplina.

Viaro, por sua vez, também estava presente na EMBAP desde o princípio. Todavia, trabalhava em uma vertente metodológica diferente de Traple. Conforme Fernando Velloso (2014, p. 39), artista e ex-aluno da escola:

O Viaro era o inverso de toda a Escola. Era o agitador, o anarquista que punha fogo no circo. O pai espiritual que nos tirou daquela treva. As aulas de pintura eram uma fórmula: todos os alunos pintavam o mesmo quadro, que era o quadro do professor. O Viaro, ao contrário, estava o tempo todo dizendo que na arte vale tudo, o que interessa é a escrita do artista, sua própria linguagem.

Na afirmação de Velloso, enquanto Viaro incentivava o desenvolvimento de uma linguagem pessoal do aluno, os demais professores proporcionavam o exercício da cópia. De acordo com Pereira (2016), a cópia esteve ligada ao ensino tradicional de arte, pois, por meio dela os alunos tinham acesso às obras dos grandes mestres, experimentando soluções para problemas de composição, uso da cor, definições de pontos de luz e sombras, entre outras. O posicionamento de Viaro era contrário a esta maneira de ensinar, preocupando-se mais com as descobertas pessoais dos alunos.

Em novembro de 1948, durante a reunião do CTA, o Diretor da EMBAP comunicou que havia recebido de São Paulo programas de várias cadeiras da seção

de Belas Artes. Provavelmente estes programas tenham servido de base para ajustar o ensino superior de belas artes, uma vez que os professores estavam usando os programas de suas escolas particulares (ATA, 1966; ATA, 1988).

Em 1949, no segundo ano de funcionamento da EMBAP, o departamento de Belas Artes ofertou as disciplinas: Desenho de Gesso e do Natural, ministrada por Traple; Modelagem, inicialmente assumida por João Turin e após sua morte, assumida por Oswald Lopes; Composição Decorativa, novamente com Viaro; e Geometria Descritiva, que aparece no livro ponto assinada por Oswald Lopes e por Osvaldo Pilotto. Como Pilotto assumiu a diretoria da escola, no lugar de Fernando C. de Azevedo – que pediu licença por ter sido nomeado diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná – é possível que tenha se revezado com Lopes para ministrar a disciplina (ATA, 1988; LIVRO, 1952).

Ainda em 1949, Oswald Lopes assumira a direção da Seção de Artes Plásticas do Departamento de Cultura, provavelmente trabalhando junto com Fernando C. de Azevedo. Em entrevista concedida para o Jornal o Dia, em 16 de agosto de 1949, declarou: “Devo dizer também que a Escola já conta com boa coleção de modelos e novas coleções estão sendo aguardadas da Escola Nacional de Belas Artes” (LOPES, *O Dia*, 1949, p. 7), referindo-se aos modelos de gesso. Em sua afirmação fica evidente também a relação de proximidade com a Escola Nacional de Belas Artes e com sua metodologia de ensino.

João Turin trabalhou apenas 6 meses no ano de 1949, falecendo em 10 de julho. Sobre suas aulas na EMBAP, encontramos um breve conselho deixado durante uma entrevista. Ao ser questionado sobre o que achava da arte moderna, Turin respondeu:

Acho que merece tanto respeito quanto a arte clássica. Porque afinal de contas moderno é tudo o que fica, tudo o que marca... O que não for bom desaparecerá com o tempo. Eu penso que todo artista deve ter liberdade, mas é preciso que tenha capacidade e personalidade. Ele que faça como quiser, mas faça bem feito, com força criadora. E estude muito. É isso o que eu digo sempre nas minhas aulas, na Escola de Belas Artes do Paraná, onde está a meu cargo a cadeira de escultura. Não creio que a escola faça mal à personalidade do artista quando ele é realmente um artista. Primeiro, porém o aprendizado básico, depois que escolha livremente o seu gênero. Veja-se o exemplo de Portinari: é um grande estudioso. Todos esses fortes que apresentam coisas belas não desprezam os estudos. Estudam sempre

e esse é justamente o segredo de suas grandes obras (TURIN, 1949, p. 26).

Turin enfatizou a dedicação, o esforço e a relação entre o estudo e o bom resultado em arte. Não dá pra deixar de notar em suas palavras certas ressalvas quanto à arte moderna. Sobretudo, ao destacar a permanência do que é 'bom', ou mesmo a necessidade de capacidade, personalidade e força criadora.

Voltando à análise do livro-ponto, é possível deduzir que no ano de 1951, foram ofertadas as seguintes disciplinas para o terceiro ano de pintura: Arquitetura Analítica: ministrada por David Carneiro; Anatomia e fisiologia: com Nelson Buchmamm, possivelmente um professor substituto, pois seu nome só aparece neste ano; Pintura: com Viaro; Desenho de modelo vivo: com Traple; e Perspectiva e Sombras: lecionada por José Covallim, possível professor temporário também (LIVRO, 1952).

No ano seguinte a grade horária se completou com as disciplinas: Pintura, ministrada por Traple; Desenho de modelo vivo: com Viaro; História da Arte e Estética: que teve a passagem de três professores durante o ano, sendo, primeiro Paulo de Tarso Mont' Serrat, depois Bruno Enej e em seguida Nelson Luz; e uma disciplina extracurricular de Gravura: ministrada por Guido Viaro (LIVRO, 1952). A cadeira de Pintura estava destinada a De Bona, que na ocasião residia no Rio de Janeiro. Nas palavras de De Bona:

Quando criaram a Escola de Belas Artes eu fui convidado a dar aulas de pintura, mas como essas aulas só seriam ministradas no 4º ano, a escola começou a funcionar sem a minha presença. No 4º ano de funcionamento da escola eles pediram para assumir, mas eu não pude vir por vários motivos. Traple então assumiu em meu lugar. Quando ele faleceu Côrrea de Azevedo, que era então diretor da escola, foi ao Rio e pediu que eu viesse assumir a cadeira. Deixei a família lá e vim (DE BONA, 1972, p. 5).

De Bona assumiu a cadeira de pintura somente em 1960, após a morte de Traple. A cadeira de História da Arte, que inicialmente fora assumida por Paulo de Tarso Mont' Serrat, estava destinada a Erasmo Pilotto. No entanto, ao chegar o momento de ministrá-la estava afastado, por ter assumido a Secretaria da Educação e Cultura do Paraná. A cadeira de Desenho de Modelo Vivo deveria ser ministrada

por Arthur Nísio, mas foi Viaro quem lecionou neste ano. Nísio teve complicações na Europa, como afirma Araújo (1976, p. 27):

A guerra surpreende-o em plena atividade. Uma das consequências mais desagradáveis para ele, foi a perda total de sua produção de dezoito anos na Alemanha. Tanto é que ao regressar a Curitiba, embora tenha sido um dos fundadores da EMBAP, vê-se impedido de assumir visto ter voltado ao Brasil inclusive sem a documentação de suas atividades artísticas. Apenas em 64, com a morte de Oswald Lopes, é que passaria a responder pela cátedra de modelagem.

No ano de 1952 os professores já citados continuaram a atuar e somaram-se ao grupo os professores: Freyesleben, para a cadeira de Perspectiva e Sombras; Erbo Stenzel, para a disciplina de Anatomia e Fisiologia; e Gunter Schierz para a disciplina extracurricular de Gravura (LIVRO, 1952).

No Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP, a distribuição das disciplinas está de acordo com a estrutura anunciada por Fernando Corrêa de Azevedo, em que o curso de pintura foi organizado em dois ciclos, que se distribuem em quarto anos de duração.

1º ano					
H.	2ª feira	3ª feira	4ª feira	5ª feira	6ª feira
13	Modelagem	Geometria descritiva	Modelagem	Geometria descritiva	Modelagem
14	Modelagem	Geometria descritiva	Modelagem	Geometria descritiva	Modelagem
15	Arquitetura analítica	Desenho de gesso e do natural	Desenho de gesso e do natural	Arquitetura analítica	Desenho de gesso e do natural
16	Arquitetura analítica	Desenho de gesso e do natural	Desenho de gesso e do natural	Arquitetura analítica	Desenho de gesso e do natural

2º ano					
H.	2ª feira	3ª feira	4ª feira	5ª feira	6ª feira
13	Desenho de gesso e do natural	Modelagem	Desenho de gesso e do natural	Pintura: Natureza-morta	Desenho de gesso e do natural
14	Desenho de gesso e do natural	Modelagem	Desenho de gesso e do natural	Pintura: Natureza-morta	Desenho de gesso e do natural
15	Pintura: Natureza-morta	Anatomia e Fisiologia	Anatomia e Fisiologia	Modelagem	Pintura: Natureza-morta
16	Pintura: Natureza-morta	Anatomia e Fisiologia	Anatomia e Fisiologia	Modelagem	Pintura: Natureza-morta
17		Perspectiva e Sombras		Perspectiva e Sombras	

3º ano					
H.	2ª feira	3ª feira	4ª feira	5ª feira	6ª feira
13	História da arte e Estética	Composição decorativa	História da arte e Estética	Composição decorativa	História da arte e Estética
14	Pintura: Paisagem	Composição decorativa		Composição decorativa	Pintura: Paisagem
15	Pintura: Paisagem	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo	Pintura: Paisagem
16	Pintura: Paisagem	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo	Pintura: Paisagem

4º ano					
H.	2ª feira	3ª feira	4ª feira	5ª feira	6ª feira
13	Composição decorativa	Pintura: Figura	Composição decorativa	Pintura: Figura	Pintura: Figura
14	Composição decorativa	Pintura: Figura	Composição decorativa	Pintura: Figura	Pintura: Figura
15	História da Arte e Estética	História da arte e Estética	História da arte e Estética	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo
16			Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo
17			Desenho de modelo vivo		

QUADRO 18: HORÁRIO DAS AULAS DO CURSO DE PINTURA DA EMBAP.

A distribuição das aulas seguiu o padrão da Escola Nacional de Belas Artes, todavia, embora a estrutura derive da Academia Imperial das Belas Artes, a condução da disciplina seria efetivada pela concepção de arte do professor. Nessa equação, a concepção de arte de Viaro o impulsionava a propor experiências diferenciadas de aprendizagem em arte.

O curso de pintura era composto, em sua maioria, por disciplinas práticas, tendo a cadeira teórica de 'história da arte e estética', por exemplo, só no terceiro ano. A carga horária de desenho era enorme, abrangendo disciplinas nos quatro anos. A distribuição das disciplinas de pintura, na sequência: natureza morta, paisagem e figura são equivalentes à hierarquia dada aos temas pelas academias de orientação neoclássicas.

3.3.2 A modernidade em evidência: as atividades extraclasse

A formação dos alunos de Belas Artes não acontecia somente com as aulas no interior da escola, os saberes necessários à produção artística se complementavam com atividades que tangenciavam o meio artístico. Neste sentido, ações como visitar exposições, frequentar espaços onde transitavam críticos e artistas, participar de cursos livres e mesmo se inscrever nos Salões de Belas Artes, podem ser consideradas como experiências formativas em arte. A Escola Nacional de Belas Artes, como já discutido em tópicos anteriores, proporcionava algumas vivências neste âmbito desde seu surgimento. Trabalhando nesta concepção de formação, a EMBAP precisaria proporcionar experiências de aprendizagem que aproximassem seus alunos do meio artístico local.

No ano de 1948, o prof. João Turin propôs que a Escola organizasse uma exposição com trabalhos dos alunos. Tendo sido aprovada a proposta, foi sugerido que a exposição fosse composta por pelo menos um trabalho da cada aluno por cadeira. Na ocasião seria feita uma audição dos alunos de música, tomando “assim um caráter de solenidade de terminação do ano” (ATA, 1966, p. 3). Uma exposição, mesmo que no primeiro ano da instituição, se configura como ponto balizador do ensino e contribui para a construção de uma instância de consagração da obra de arte e de uma estética institucionalizada. A exposição, enquanto evento aberto ao público, serviria também para divulgar as produções desenvolvidas na instituição, para chamar alunos para o ano seguinte e para promover a recém criada escola.

A primeira turma de pintura da EMBAP teve como alunos: Anna Maria Prince Comodo, Dalena Maria dos G. Alves, Diana Pinkel, Fernando Pernetta Velloso, Francisco Bettega, Maidy Harriet Kirtschig, Thereze Margith Glaser, Ruth Pinto da Costa, Thomaz Wartelsteiner, Luiz Renato Moreira Pedroso, Carlos Domício Moreira Pedroso, Bernard Marie Joseph Delespinasse e Arlette Pereira Reis de Vasconcelos. E no curso de escultura: Inês Busato, Glassi Cassou e Alceu Buck (FREYESLEBEN, *O Dia*, 1948, p. 37). Todos participaram da exposição que foi chamada de Exposição Acadêmica. De acordo com Freyesleben (1948, p. 37):

Há pouco dissemos que o “Salão” paranaense foi tão precioso quão foi animadora a “Exposição Acadêmica”, realizada com capricho pela Diretoria da Escola de Belas-Artes. Na mencionada “Exposição Acadêmica”, muito se destacaram os desenhos de gesso e do natural (classe Professor Traple), os desenhos decorativos, em preto e em cores (classe professor Viaro) e os desenhos geométricos (classe

Oswald Lopes). Também os estudos de modelagem a cargo do Prof. Woiski tiveram seus elogios.

Independentemente de a exposição se destinar a mostrar as produções recentes da EMBAP, a palavra “Acadêmica” poderia estar relacionada às atividades acadêmicas. Todavia, os exercícios em sua maioria, mantinham características vinculadas à “arte acadêmica” e por consequência a um conservadorismo, com conotação ao passado. Em 1949, as exposições de final de ano nas modalidades Desenho, Pintura e modelagem aconteceram no Clube Concórdia (ATA, 1988, p. 10).

Sobre a importância do salão de Belas Artes Freyesleben (*O Dia*, 1948, p. 38) afirmou:

Um ‘Salão de Artes’ constitui sempre, em qualquer estação do ano, um centro de irradiação da inteligência humana, cujos eflúvios nos conduzem, de modo sempre afável, para o outro lado da vida – o da beleza, da arte, do sonho –, compensando-nos lá pelos sacrifícios aqui sustentados ‘para ficar de pé’.

Os alunos da EMBAP perceberam rapidamente a importância dos Salões e buscaram por conta própria participar. No VI Salão Paranaense de Belas Artes, em 1949, a aluna Diana Pinkel, estando no segundo ano de Pintura, recebeu menção honrosa (VI Salão, 1949).

Na Ata da Congregação de março de 1950, consta o seguinte registro: “Comunicou o Sr. Diretor que os alunos da escola concorreram à Exposição da Primavera do Clube Concórdia, na secção dos novos, tendo conquistado, alguns deles, prêmio pelo valor dos seus trabalhos” (ATA, 1988, p. 9). O registro em ata feito por Osvaldo Pilotto referiu-se aos alunos Diana Pinkel, Domício Pedroso e Fernando Velloso. Embora o catálogo da exposição mostre os participantes, não destaca os premiados, tornando-se difícil verificar ao qual dos três alunos Pilotto se referiu.

O II Salão de Belas Artes da Primavera, organizado pelo Clube Concórdia em 1949, homenageou a memória do escultor e professor da EMBAP João Turin, que falecera neste ano (2º SALÃO, 1949). Nos anos subsequentes, este Salão foi considerado um espaço aberto para manifestações artísticas que dialogassem com uma estética moderna, contando sobretudo com a presença de novos artistas, tendo frequentemente a presença de alunos da EMBAP. Na terceira e quarta edições do

evento, encontram-se os alunos Anna Cômodo, Domício Pedroso, Luiz Renato Pedroso, Violeta Franco, Fernando Velloso e Thereza Margit Glaser (PILOTTO, 1950).

A área de música, a EMBAP estruturou seus cursos de modo a atender públicos variados, abrangendo desde crianças até alunos da educação superior, nível em que se concentrava a área de Belas Artes. Não houve no início uma estrutura como a da música para atender outras clientelas. A primeira ação da área de Belas Artes direcionada ao ensino não formal foi proposta por Viaro ao abrir o Curso Livre de Pintura, pouco tempo após a inauguração e em seguida o curso de gravura (ATA, 1966, p. 2).

Ao criar o Curso Livre de Pintura, Viaro transferiu as atividades de sua Escola de Desenho e Pintura para EMBAP. De acordo com Osinski (2006, p. 175), “essa era uma forma de diminuir despesas e concentrar duas atividades docentes – a de professor de ensino superior e a de orientador de ateliê livre – e a atividade artística num mesmo lugar”. O Curso Livre de Pintura foi uma tentativa de Viaro de criar um espaço com liberdade de atuação, em contraposição ao ensino rígido de viés tradicional que imperava na instituição. Para Fernando Velloso (1992, p. 28), “a presença de Viaro nessa Escola foi marcante, porque sendo uma Escola de origem nitidamente acadêmica, o Viaro foi a figura entre os professores que se destacou porque ele não aceitava aquela disciplina”.

Conforme depoimentos de ex-alunos, Viaro reunia todos os participantes em um único espaço, não havendo uma separação evidente entre as atividades da disciplina curricular e as atividades do Curso Livre de Pintura (OSINSKI, 2006). Jair Mendes (1992, p. 30), artista e ex-aluno da EMBAP declarou como foi sua participação no Curso Livre de Pintura:

[...] nos dois primeiros anos eu não tive aula com ele, ele dava para o 3º e 4º anos, mas mesmo nesses primeiros anos eu passei a frequentar o ateliê que tinha no sótão da Escola. E lá onde comecei a dialogar muito com ele, conversar muito com ele, desenhava com ele... desenho a creion, a lápis, a carvão e paisagem no 3º ano. Então no 1º e 2º ano eu desenhava separado no atelier dele, pude ali receber uma orientação muito efetiva. Quando eu falo em orientação é no sentido mais de conversa, mais de observação daquilo que a gente fazia, porque o Viaro (acho que como todo bom professor não era aquele de sentar e corrigir os desenhos da gente) ele fazia as observações sobre o que achava que deveria ser modificado ou não, e exigia que o aluno fizesse as correções e depois fazia novos comentários.

Assim, apesar de trabalhar com alunos em diversos níveis de conhecimento, Viaro mantinha um acompanhamento individual dos trabalhos. Também pintava junto a seus alunos, oportunizando uma troca de experiências como professor e como artista. A partir dos depoimentos de ex-alunos, expressos na pesquisa de Osinski (2006), é possível afirmar que Viaro, com uma personalidade inquieta, proporcionava um clima de liberdade de expressão em suas aulas, sem imposição, mas exigindo compromisso e dedicação por parte do aluno. Não obstante, esses encaminhamentos não podem ser generalizados. Conforme Osinski (2006, p. 187):

A esses depoimentos, de certa forma idealizados e de tendência laudatória, sobrepõem-se outros, como o de João Osório Brzezinski, ex-aluno do Curso Superior Pintura, que relativiza a ideia de liberdade de expressão irrestrita por parte de Viaro, dizendo que Viaro dava liberdade aos alunos sempre que possível, numa alusão a um contexto de curso superior que, tendo um currículo a cumprir, tinha suas amarras muitas vezes intransponíveis. Comentando que Viaro dizia aos alunos que eles podiam fazer o que quisessem, *menos cretinice*, nos leva a considerar que o professor possuía seus parâmetros pessoais que limitavam essa liberdade. Por outro lado, o fato de ele trabalhar junto com seus alunos no mesmo espaço e muitas vezes concomitantemente, fazia com que suas obras, espalhadas pelo ambiente, constituíssem um modelo a ser seguido, mesmo que o próprio artista assim não o desejasse.

Nesse sentido, existia um espaço de liberdade nas aulas de Viaro, principalmente ao ser comparado com outros professores, porém, essa liberdade destinada à produção artística apresentava ainda certos limites.

Mesmo estando vinculado à Escola de Música e Belas Artes do Paraná e submetido ao seu sistema de regras, Viaro as subvertia não raro em favor do incentivo à expressão individual e à busca do próprio caminho, na crença de que o verdadeiro artista não aprende a sê-lo com os outros, em instituições de ensino formalizadas – visto não existir, em sua opinião, procedimentos-padrão que deem conta disso – mas de forma sozinho, a partir de suas experiências de vida e de seu interior expressivo (OSINSKI, 2006, p. 190).

Os resultados do Curso Livre de Pintura ganharam visibilidade já no primeiro ano de funcionamento, pois seus integrantes tiveram a oportunidade de mostrar seus trabalhos em espaço anexo à Exposição Acadêmica no ano de 1948. Conforme Freyesleben (*O Dia*, 1948, p. 37):

O “Curso Livre” do citado estabelecimento de Artes Plásticas é frequentado pelos alunos Dalton Liva, Nilda Bittencourt, Noema Wosniack, Rosinha Hauer, Pedro Assis Merege, Mercedes Hauer, Odette N. Fruit, Beatriz Paciornick, Margarida von Roser, João Valdemar Melzer, Alfredo Jacobovitz, Moraes Sarmento, Maria Aparecida Taborda Ribas e Ataíde Guimarães. Supervisionado pelo professor Guido Viaro. A “Exposição do Curso Livre” esteve anexa à “Exposição dos Acadêmicos” da Escola de M. B. A. do Paraná. Os expositores deste curso livre conseguiram muitos aplausos, assim como foram muito apreciados e observados os labores dos acadêmicos do ano findo da Escola de M. e B. A. do nosso Estado [...].

Nos anos subsequentes o curso continuou a funcionar do mesmo modo que o curso de desenho, que ora apareceu com o nome de Viaro, ora com o nome de Traple. Outro curso que consta no livro ponto foi o “Curso de professores de desenho” (quadro 19), do qual só foi possível levantar os nomes das disciplinas, os docentes envolvidos e o registro de uma disciplina ministrada no período noturno. Embora o curso seja direcionado à professores, não consta nenhuma disciplina voltada para educação.

Curso para professores de desenho 1º Ano (1951)	
Desenho Geométrico	Oswald Lopes
Estilos	David Carneiro
Desenho Ornamental	Guido Viaro
Modelagem	Oswald Lopes
Desenho de Estuque	Traple/Leonilda Auriquio
Pintura	Traple
Desenho Artístico	Traple
2º Ano (1952)	
História da Arte	Nelson Luz
Elemento Arquitetônico	David Carneiro
Perspectiva, Desenho, Projeto	Leonilda Auriquio
Composição Decorativa	Guido Viaro
Desenho Natural	Viaro
Anatomia e Fisiologia	Erbo Stenzel

QUADRO 19: CURSO PARA PROFESSORES DE DESENHO DA EMBAP, 1951- 1952.

Uma parte dos nomes das disciplinas do Curso para Professores de Desenho são iguais às disciplinas do Curso de Pintura, e outra parte apresenta nomes muito

semelhantes. A carga horária não consta nos documentos, mas seria uma forma de diferenciar as disciplinas (LIVRO, 1952).

A disciplina extraclasse de gravura não chega a aparecer como um curso, o que nos leva a interpretar como uma disciplina oferecida somente aos alunos do Curso Superior de Pintura, não sendo ofertada à comunidade. O Curso de gravura ministrado na Escola Nacional de Belas Artes teve sua origem na formação para gravuras de medalhas. Somente a partir do Plano Nacional de Educação, de 1937, é que foram incluídas as técnicas de xilografia, gravura em metal e litografia. O professor catedrático de gravura que aparece na ata de congregação foi José Peon, especialista em gravura de medalhas, o que nos leva a crer que o curso que seria criado estaria voltado para este segmento. Todavia, a disciplina de gravura ofertada por Viaro e posteriormente por Gunter Schierz⁷⁷ esteve voltada para as artes gráficas, com destaque para a gravura em metal. Sobre a maneira de Viaro trabalhar a gravura, declarou Violeta Franco (1992, p. 15):

Viaro se entregava inteiramente quando elaborava uma gravura. Muitos utilizavam a gravura para reproduzir um desenho, no caso de Viaro, ele tinha o temperamento do gravador, portanto aquele desenho se transformava automaticamente em gravura, tomava uma linguagem até inconsciente, fizesse ele ponta-seca, água-forte. Viaro dentro daquela não-escolaridade, não tendo feito a chamada “cozinha da gravura”, não tendo ido a um Liceu onde aprenderia os detalhes e minúcias da gravura, luta diretamente com a placa, colocando-se inteiramente nela, desafia, descobre o material e o que este pode oferecer e no final encontramos como resultado uma gravura de excelente nível, gravura mesmo, não uma reprodução de desenho.

As experiências gráficas de Viaro ajudaram a divulgar a gravura de arte no Paraná. Os materiais eram precários, sendo necessário muito improviso. Conforme depoimentos de ex-alunos a Orlando da Silva, Viaro chegou a adaptar uma prensa de padaria para fazer gravura em metal (DASILVA, 1992). Sobre as aulas de Gunter, Ferreira (2006), afirma que teve poucos seguidores.

A Escola de Música e Belas Artes abrigou ainda o Clube de Gravura do Paraná em 1951. Com sede no subsolo da Escola, o Clube seguia os moldes do Clube de Gravura de Porto Alegre, mantendo uma posição estética próxima ao Realismo

⁷⁷ Em 1949, Gunter Schierz havia recebido menção honrosa, no VI Salão Paranaense de Belas Artes.

Social. Violeta Franco fora Presidente do Clube, e teve como sócios os artistas Marcel Leite, Loio Pérsio, Alcy Xavier, Fernando Velloso e Nilo Previdi. Em 1952, o Clube da Gravura foi transformado em Centro de Gravura. Previdi o dirigiu por quinze anos, configurando verdadeiro ponto de encontro e espaço de formação para artistas e intelectuais. “Após, sob a liderança de Nilo Previdi, apareceram ali novos frequentadores que transformaram o Centro em local de manifestações sem censura, de boemia e política, contrapontando uma escassa produção artística” (FERREIRA, 2006, p. 281). Participaram do Centro: João Osório Brezinski, Fernando Calderari, Juarez Machado, Violeta Franco, Loio-Pérsio, Esmeraldo Blasi Jr, Ema Kock, Jair Mendes, entre outros. (BORGES; FRESSATO, 2008; NASCIMENTO, 2013, p. 181). De acordo com Nascimento (2013, p. 188):

Não há muita crítica sobre o Centro de Gravura, mas sabe-se que o Clube se tornou Centro de Gravura com três professores que assumiram as atividades didáticas, sendo eles: Esmeraldo Blasi Junior ensinando História da Arte, Alcy Xavier lecionando estética e Previdi com a gravura. Inicialmente os três professores atenderam cerca de quarenta alunos, sem que nada fosse oficialmente registrado, o lugar é lembrado por Alcy Xavier como um ateliê livre e completamente autônomo em relação à EMBAP, que depois passou a ser dirigido somente por Previdi.

Nesse sentido, o Centro de Gravura possuía uma estrutura própria, com professores independentes que não tinham relação alguma com a EMBAP. A sala em que funcionava o Centro de Gravura foi concedida pela secretaria de Educação e Cultura. Na ata da Congregação da EMBAP, de 10 de agosto de 1951, a direção da escola se mostrou preocupada com as ideias extremistas da presidente Violeta Franco e com o posicionamento dos participantes do Centro: “O prof. Osvaldo Pilotto sugeriu que se fizesse notificação com absoluta reserva, dos elementos que por eventualidade possam comprometer o sentido democrático e o bom andamento da Escola” (ATA, 1966, p. 17).

Os participantes do Centro de Gravura tinham o desejo de proporcionar questionamentos sociais por meio da arte. De acordo com Passos (1978, p. 30), “Nós não fazíamos distinção. Todo o estudante que aparecia era igual. Tanto fazia ser mendigo como rico. Tanto fazia ser brasileiro como estrangeiro. Demos a mão a muito chileno, paraguaio, bolivianos que vieram para cá”. Os participantes do Centro buscavam uma arte engajada, resultando em um movimento assistencialista, como o

resgate de mendigos que eram alimentados para em seguida lhes ensinar gravura. Previdi era membro do partido comunista, o que fazia com que fosse considerado subversivo. Uma vez que o espaço estava aberto à comunidade,

[...] Previdi acabou misturando as atividades e experiências estéticas, com um assistencialismo inadequado para o espaço e incômodo para a própria EMBAP e para alguns agentes culturais contrários às ideias do artista (NASCIMENTO, 2013, p. 191).

Assim, o Centro de Gravura se apresentava como um espaço de transgressão dentro da EMBAP. Com um ensino aberto, repleto de experimentações modernas nas Artes Gráficas e com uma postura voltada para a arte como elemento de questionamento da realidade social.

3.3.3 Arquitetura da Tradição: uma leitura do espaço físico da EMBAP

Na primeira ata do Conselho Técnico e Administrativo da EMBAP ficou registrado o resultado da conversa entre o diretor da EMBAP, professor Fernando C. de Azevedo, o Governador e o Secretário da Educação e Cultura. O assunto principal foi a necessidade de o Estado fornecer um patrimônio à EMBAP, para dar condições de “pleitear sua incorporação à Universidade do Paraná” (ATA, 1966, p. 2). Inicialmente, o governo pretendia desapropriar a Casa Alfredo Andersen. Entretanto, isso não aconteceu e aos poucos os espaços foram adquirindo uma identidade local.

Lembrou o Seu Diretor que o Conselho deliberasse homenagear artistas paranaenses falecidos. Discutido o assunto, foi deliberado serem dados às várias salas do edifício da escola os nomes de Brasília Itiberê, Alfredo Andersen, Bento de Menezes, Léo Kessler, Mariano de Lima, Augusto Stresser e Romualdo Suriani (ATA, 1966, p.1).

Ao eleger nomes de artistas paranaenses para salas da EMBAP o conselho contribuiu para a construção da memória da História da Arte do Paraná, e concomitantemente alimentou a construção da tradição em arte no Estado. Diante de ações como esta, será analisado um conjunto de imagens referentes à arquitetura da

instituição, na tentativa de compreensão da presença da tradição e da modernidade na ocupação de tais espaços.

Ao considerar a imagem fotográfica como fonte, nota-se que a presença de materiais didáticos, os vestígios de utilização do espaço e os registros do mobiliário, uma vez sobrepostos, podem evidenciar certas tendências no ensino de artes plásticas. As imagens analisadas fazem parte do Memorial de 10 anos da instituição, apresentado ao Ministro da Educação com o propósito de requerer recursos federais. Portanto, as imagens destinadas a este fim apresentam potencial para indicar vestígios de um ensino praticado na primeira década de funcionamento da instituição.



FIGURA 15: SALA DE DESENHO DE GESSO E DO NATURAL, VISTA PARCIAL 1.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 16: SALA DE DESENHO DE GESSO E DO NATURAL, VISTA PARCIAL 2.
 FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

As imagens acima (figuras 16 e 17), mostram a Sala de Desenho de Gesso e do Natural. Os cavaletes, aparentemente um por aluno, serviam para executar o desenho de observação das três esculturas em gesso, baseadas em esculturas gregas, distribuídas pela sala. Os exercícios eram destinados à aprendizagem do desenho de volume, em especial a partir do tratamento do claro e escuro, da percepção das proporções entre as partes do corpo e da composição do desenho como resultante da equação entre o tamanho total da imagem e sua distribuição no papel. Uma das dificuldades desse exercício é a passagem do tridimensional, o modelo em gesso, para o bidimensional, tendo como suporte o papel ou a tela. Este exercício é considerado tradicional, pois foi utilizado desde o surgimento das academias. Na parte inferior da figura 18, tais exercícios aparecem entre os cavaletes, resultados da disciplina Desenho de Gesso.

As imagens abaixo (figuras 18, 19 e 20), são da sala de modelagem. Os poliedros da figura 18 compõem as formas mais simples de modelagem, sendo normalmente usados como modelo nas primeiras aulas. As formas básicas servem como iniciação na construção tridimensional. A figura 19 contém vários bustos ao final da sala, normalmente usados como exemplos para modelagem da figura humana. Os bustos eram muito usados como esculturas destinadas a homenagear ilustres personalidades. Tais esculturas eram normalmente instaladas em logradouros ou em

prédios públicos. A figura 20 mostra uma parede no lado direito, contendo uma placa de gesso com motivos de pinhão. A disciplina de modelagem foi ministrada por Oswald Lopes, artista paranista. É provável que Lopes tenha utilizado o pinhão como modelo em muitas de suas aulas.



FIGURA 17: SALA DE MODELAGEM, VISTA PARCIAL 1.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 18: SALA DE MODELAGEM, VISTA PARCIAL 2.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 19: SALA DE MODELAGEM, VISTA PARCIAL 3.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

A imagem da Sala de composição (figura 21), não mostra trabalhos nas parede como as imagens anteriores, o que pode indicar três possibilidades: 1º) A fotografia foi registrada em um momento em que não haviam trabalhos da sala; 2º) Viaro foi o professor da disciplina e poderia optar por não pendurar trabalhos na parede e guardar os materiais didáticos no armário fechado que aparece ao lado direito da imagem; 3º) Viaro não usava essa sala para essa disciplina, tendo agrupado essa cadeira às demais atividades desenvolvidas no sótão da EMBAP.

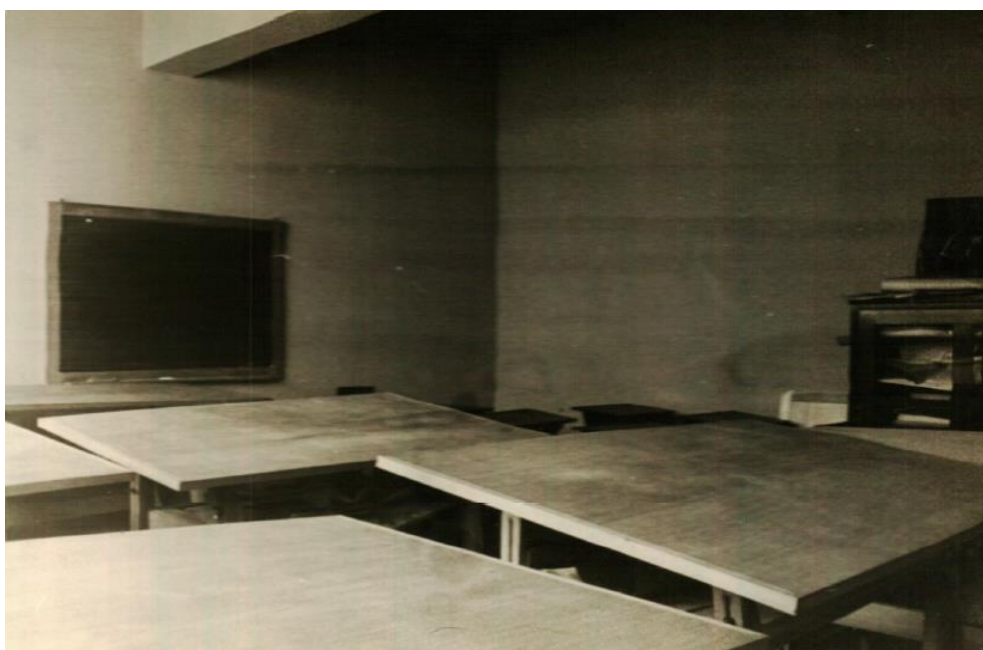


FIGURA 20: SALA DE COMPOSIÇÃO DECORATIVA.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

Tanto as disciplinas do curso superior, quanto o curso livre de pintura e a disciplina extraclasse de gravura aparecem em relatos como sendo desenvolvidas no

sótão da EMBAP. Sobre a utilização do espaço físico por Viaro, DaSilva (1992, p. 29) comenta o relato de Remez:

Quer dizer, não éramos assim discípulos de pintura, nós éramos para tudo. Remez completa a informação: 'Foi à época que nós estávamos na Escola, que tínhamos feito aquela mudança de parede para ele... eram duas salas de igual tamanho, então ele pediu pra gente mudar uma parede, que era de madeira, para o fundo, deixando o local menor. E a nossa sala ficou bem grande, onde dava aulas primeiro de pintura e depois de desenho, e naquele espaço que sobrou da sala ele fazia as gravuras, então ele tinha ali as cubas de ácido nítrico para queimar e na sala grande é que ficava a prensa. Tinha aquela prensa de rolo e uma daquelas de tipo escritório...'. Anarquista por excelência em sua vivência artística, é nessa sala que Viaro vai ensinar, dentro da Escola de Belas Artes, disciplinas que estavam fora de suas atribuições e mesmo não constavam do programa curricular, como a pintura à aquarela ou afresco, a monotipia e a gravura.

A aula de desenho mencionada por Remez provavelmente seja a cadeira Composição Decorativa, que aparece na primeira reunião da congregação como Arte Decorativa: desenho e composição (ATA, 1988, p. 4). Na citação fica evidente ainda a concentração da atuação de Viaro no sótão da EMBAP. Sobre o trabalho de Viaro afirma Osinski (2006, p. 198):

Foi no sótão da EMBAP que muitos dos artistas que viriam a desempenhar um papel importante na consolidação da arte moderna no Paraná nos anos vindouros viram seus horizontes se alargarem por meio da orientação de Guido Viaro, e foi nesse mesmo espaço que a experiência com as crianças e com os professores, relacionada ao ensino da arte, começou a tomar forma mais consistente.

Assim, é possível que a Sala de Composição que aparece na imagem 6, possa ter sido utilizada por outra cadeira, diferente de seu destino inicial.

A Sala de Arquitetura Analítica (figura 22), destinada à cadeira homônima de responsabilidade de David Carneiro, proporcionava um conhecimento em torno da análise de construções arquitetônicas clássicas do Egito, Grécia, Roma entre outras. Na parede ao fundo, ocupada por imagens de fachadas arquitetônicas à esquerda, detalhes de colunas em torno do quadro negro e até alguns papéis enrolados que podem remeter a plantas arquitetônicas. No contato com monumentos arquitetônicos ligados à antiguidade, propaga-se o conhecimento sobre a arquitetura clássica, em especial sobre uma produção com longa duração temporal.



FIGURA 21: SALA DE ARQUITETURA ANALÍTICA. FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

A sala de anatomia e fisiologia (figura 23) contém um esqueleto humano em um armário de vidro e quatro murais sobre anatomia, mostrando imagens de musculatura de corpos humanos. Essa disciplina teve por base a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas da ENBA. Conforme Pereira (2016, p. 185):

A disciplina – criada formalmente em 1831 como Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões – foi sempre oferecida por professores externos à Academia, em geral médicos: Joaquim Cândido Soares Meireles (1837-1956); Luiz Carlos da Fonseca (1856-1864); Francisco Praxedes de Andrade Pertence (interino); José Pereira do Rego (interino, 1871; deu aulas práticas de Dissecção em Santa Casa de Misericórdia); Cláudio V. da Motta Maia (1872; era médico do Imperador) e Rosendo Moniz Barreto (1887-1890). A disciplina continua com a reforma de 1890, com o nome de Anatomia e Fisiologia Artística, e vai permanecer muito tempo nos currículos: nos Regimentos da ENBA de 1948, 1957 e 1965 ainda faz parte de todos os cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Professorado de Desenho.

Essa cadeira surgiu para auxiliar na elaboração de pinturas narrativas e na ênfase à representação da expressão (PEREIRA, 2016). Alfredo Galvão, professor da disciplina na ENBA, publicou em 1960 o livro “Noções de anatomia artística e proporções”, com base nos estudos de Paul Richer, Mathias Duval, Edouard Cuyer,

Giulio Valenti, Charles Blanc, Eugene Wolff, Frank Calderon, Alberto Gamba, Alfred Fripp e Ralph Thompson, Tessut, Francisco de Assis Ribeiro, A. Cassagne, J. Fau, Fritz Schidler, Antonio Maria Esquivel, Raul Pederneiras, Zeferino da Costa e Silva Santos. Ao anunciar os conteúdos do livro, Galvão estabeleceu uma relação com a disciplina ministrada na ENBA e declarou os assuntos estudados:

Dividimos a matéria em três capítulos. No primeiro estudamos a morfologia humana e, mui sucintamente a de alguns animais domésticos. Esse estudo compreende: - osteologia⁷⁸, artrologia, miologia, o tecido adiposo e o tecido epitelial. No segundo capítulo vemos os movimentos, as atitudes, o equilíbrio, a locomoção do homem e do cavalo e as expressões da fisionomia humana. No terceiro, passamos em rápida revista o que se tem estabelecido sobre proporções do homem e do cavalo (GALVÃO, 1960, p. 9).

É provável que a disciplina de anatomia e fisiologia na EMBAP tenha seguido um programa equivalente, destinando-se ao conhecimento das partes internas do corpo e por extensão à representação de volumes, luz e sombra, proporções e posicionamento do corpo. Os trabalhos de reconhecimento das partes internas do corpo seriam complementados com exercícios na disciplina de modelo vivo.



FIGURA 22: SALA DE ANATOMIA E FISIOLOGIA.

⁷⁸ Osteologia: ciência que estuda os ossos; Artrologia: estudo das articulações; Miologia: parte da anatomia que estuda os músculos.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

A Sala de Modelo Vivo (Figura, 24) apresenta cavaletes, uma pintura inacabada e mais duas pinturas no fundo da sala, em meio aos cavaletes. O tablado, no lado direito da fotografia, é o espaço utilizado para posicionar o modelo no momento das aulas.



FIGURA 23: SALA DE DESENHO DE MODELO VIVO.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

As aulas de desenho de modelo servem para iniciar o aluno no conhecimento da construção de imagem a partir do corpo real, vivo e carregado de uma carga cultural. Em disciplinas posteriores, a construção da representação do corpo se desenvolveria por meio da pintura ou da escultura. Assim, o desenho cumpriria o papel de preparar para a pintura. Ao tratar dessa etapa de ensino na ENBA, Pereira (2016, p. 117) enfatiza que desde o século XIX o método de Louis David predominava:

Neste estágio, as instruções giravam em torno de alguns pontos. Em primeiro lugar, desenhar o conjunto sem detalhe, fazendo uma tomada rápida da pose, sempre reforçando a recomendação de fechar um pouco os olhos para se concentrar nos elementos essenciais. Era o que se chamava *mise en place*, que deveria ser realizada com certa rapidez, aproveitando o tempo disponível em que se tinha o modelo em pose diante dos olhos. O aluno era incentivado a fazer um esboço preliminar – *esquisse* –, estruturado a partir da marcação de grandes linhas estruturantes na vertical e na horizontal, sempre enfatizando a ideia de conjunto, isto é, aprender a ver em grande escala e a captar

a distribuição das grandes massas, sem detalhes. Terminada essa fase, o aluno poderia dedicar-se à execução final, até mesmo posteriormente, já terminada a sessão de pose do modelo. É importante enfatizar, no entanto, que todo o ensino acadêmico colocava grande ênfase na fase preliminar desse exercício de modelo vivo – treinando, sobretudo, a capacidade do aluno de perceber e desenhar com certa rapidez a figura que tinha diante dos seus olhos.

Somado a esse conhecimento adquirido a partir da execução do desenho de observação, existia nas Academias de Belas Artes a recomendação de que o modelo seria apenas uma base para que o artista construísse a figura perfeita, aplicando as relações clássicas. “Trata-se, portanto, de uma abordagem intelectual, em que o real serve de ponto de partida para a idealização” (PEREIRA, 2016, p. 118).



FIGURA 24: SALA DE NATUREZA MORTA.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 25: SALA DE PINTURA.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

A Sala de Natureza Morta (figura 25) e a Sala de Pintura (figura 26) apresentam uma disposição semelhante à sala de Desenho de Modelo Vivo, com cavaletes para facilitar a observação no momento da pintura. Na figura 26 aparecem modelos em cerâmicas e na figura 27 percebe-se representações de natureza morta e pinturas de nu.



FIGURA 26: SALA DE EXPOSIÇÕES, VISTA PARCIAL 1.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 27: SALA DE EXPOSIÇÕES, VISTA PARCIAL 2.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

Na Sala de Exposição (figuras 27, 28 e 29) estão à mostra alguns exercícios desenvolvidos nas disciplinas. A figura 27 contém trabalhos em baixo relevo, provavelmente desenvolvidos na disciplina de modelagem. A figura 28 mostra retratos, pintura de modelo vivo, natureza morta e paisagem. Na figura 29, estão presentes os desenhos de modelo de gesso e desenho de figura humana ao fundo. Ainda na mesma imagem aparecem divisórias que não estão fixas, podendo receber outras configurações de acordo com a proposta de exposição.



FIGURA 28: SALA DE EXPOSIÇÕES, VISTA PARCIAL 3.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

Para formar a Galeria de Arte o diretor provisório solicitou doações aos artistas e originais das composições aos músicos, que concordaram em fazê-lo. Na reunião do Conselho Técnico e Administrativo, foi indicado o nome do professor Adriano Robine como Pinacotecário da Escola (ATA, 1966; ATA, 1988). Na figura 30, percebe-se os relevos no primeiro plano, muito parecidos com os relevos da sala de exposição (figura 27). Desta observação pode-se deduzir a prática de exercícios de cópia dos trabalhos dos professores. A imagem contempla ainda duas obras de Lange de Morretes ao fundo, uma escultura que parece ser didática ao centro, alguns relevos ao fundo, provavelmente de Turin e desenhos de modelo vivo.



FIGURA 29: PINACOTECA, VISTA PARCIAL 1.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 30: PINACOTECA, VISTA PARCIAL 2.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

A figura 32, tirada de outro ângulo da mesma exposição, exibe uma obra de Turin ao fundo, o “Luar do sertão”, escultura que representa uma onça, ganhou uma medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes, em 1947 no Rio de Janeiro (TURIN, 1998). Em primeiro plano se encontram expostos um desenho de modelo em gesso e dois relevos aparentemente em gesso. A figura 32, além de mostrar a escultura de Turin ao fundo, exibe retratos, paisagens e desenhos de modelo vivo ao lado direito da imagem.



FIGURA 31: PINACOTECA, VISTA PARCIAL 3.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958



FIGURA 32: MUSEU DO FOLCLORE, VISTA PARCIAL 1.

FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

O museu do folclore (imagens 33 e 34), inicialmente vinculado à disciplina Folclore Nacional, do departamento de música, ministrada por Edgard Chalbaud Sampaio. A instalação do museu provavelmente tenha se efetivado pelo esforço do professor da disciplina e de Fernando Corrêa de Azevedo, pois em 1948, eles participaram do Comitê Paranaense de Folclore, ligado a UNESCO, junto a Oscar Martins Gomes. Em 1952, Fernando Corrêa de Azevedo participou da organização da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná (ATA, 1952). Nesse sentido, o museu do folclore configurava-se como um espaço de relações políticas, que além de suprir uma demanda de conhecimento ligada ao curso de música, estabelecia conexões entre a EMBAP e outras instituições.



FIGURA 33: MUSEU DO FOLCLORE, VISTA PARCIAL 2.
FONTE: MEMORIAL DE 10 ANOS DE FUNCIONAMENTO DA EMBAP. 1958

O Museu do Folclore continha cerca de 277 itens, dentre os quais destacam-se: utensílios de barro, objetos de taquara, miniaturas de madeira, boi de mamão, figuras de cerâmica, Pêssankas, Ex-votos, indumentárias de congadas, fotografias de congadas e de cavalhadas, rabeca, entre outras.

As imagens registradas no memorial de dez anos de funcionamento da EMBAP evidenciam um ensino de artes plásticas em que a tradição esteve em primeiro plano. É possível que tal encaminhamento, para além de generalizar as práticas de ensino na instituição, estivesse voltado para um discurso artístico consolidado que dialogaria com a política vigente e facilitaria o acesso à verba requisitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando compreender os fatores que contribuíram para a formação do projeto da EMBAP, bem como de sua efetivação, a presente investigação associou a noção e as práticas relacionadas ao conservadorismo moderno, nos contextos de criação e estruturação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, para tanto, procurou analisar as movimentações nos campos da arte e do ensino da arte no Paraná ocorridos na primeira metade do século XX.

A trajetória do pintor norueguês Alfredo Andersen foi fundamental para a criação da EMBAP, no sentido de reconhecer que em sua atuação no campo artístico se encontra o desejo de criação de uma escola de arte no Paraná. Primeiramente por sua atuação na formação de uma geração de artistas, os quais posteriormente trabalharam para sua consagração e para a construção de sua memória. Paralelamente, por sua dedicação em buscar o diálogo com a elite política e em suas tentativas de aprovações de projetos de escolas de arte. Embora não tenha conseguido concretizar a criação da escola de arte, foi Andersen quem inseriu a ideia entre os intelectuais que levaram adiante suas proposições.

Concomitante a essa mobilização, as conquistas e disputas no campo da arte na década de 1940 ajudaram a compreender a constituição do grupo de intelectuais envolvidos na criação e estruturação da EMBAP. Procurou-se demonstrar como os intelectuais, regidos pelo sentimento de missão e pela crença no protagonismo do Estado, tal como apontou Vieira (2011), trabalharam em várias frentes para efetivar o projeto da Escola Superior de Arte no Paraná. Desta forma, organizações como a Sociedade de Artistas do Paraná e a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen fizeram parte da organização do campo da arte no Paraná e um de seus eventos o 'Salão Paranaense', apesar de ser organizado e retomado em momentos diferentes, serviu para aproximar o Estado de responsabilidades para com a cultura. Intelectuais, artistas e a elite política estiveram juntos na organização do evento que proporcionou a maior visibilidade da arte produzida no Paraná.

O Salão Paranaense de Belas Artes contribuiu para a construção da memória de Andersen e para a construção da 'tradição' nas artes plásticas no estado. Em outra direção, a modernidade nas artes plásticas no Paraná, teve na produção plástica de Guido Viaro um de seus maiores expoentes. Com uma postura conservadora

moderna, o próprio Salão Paranaense criou duas categorias para atender às distintas demandas. Assim, o principal evento do Estado manteve a tradição e promoveu um espaço para as produções modernas.

Fernando Corrêa de Azevedo assumiu o projeto de criação da EMBAP, e se organizou junto às associações já consolidadas no Paraná. Associação Paranaense de Letras, Centro de Letras do Paraná, Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, Centro Paranaense Feminino de Cultura, Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, Círculo de Estudos Bandeirantes, Colégio Estadual do Paraná e Instituto de Educação do Paraná foram as instituições diretamente envolvidas. Todavia, os intelectuais circulavam por muitas outras associações, em que pese estarem indiretamente relacionadas.

Diferente da ação pessoal de Andersen, o grupo que criou a EMBAP cultivou uma relação orgânica com as elites políticas, se valeu de suas redes sociais e fez uso de vias de representações institucionais para a aprovação do projeto. A criação da EMBAP foi resultado das articulações entre os campos da cultura e da política, sobretudo nas ações coletivas desenvolvidas entre as décadas de 1930 e 1940. O projeto implantado da Escola de Música e Belas Artes do Paraná não foi o projeto de Alfredo Andersen, que se destinava ao ensino de artes para operários. Andersen não defendeu uma escola pública de arte, embora não se verifique nas suas manifestações uma oposição incisiva a esta possibilidade. Na sua proposição, prevalecia a ideia de escola particular subsidiada pelo Estado, seguindo o modelo de outras iniciativas em curso, especialmente da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná de Mariano de Lima.

Com a morte de Andersen e sob a liderança de Fernando de Azevedo, o projeto implantado foi baseado na Escola Nacional de Belas Artes, sob uma orientação de ensino da arte pela arte, sem conexões com o mundo fabril e do trabalho, seguindo um modelo de Escola Superior de Belas Artes. Todavia, a memória de Andersen foi usada como parte da retórica de mobilização em torno da criação da EMBAP e do processo da sua implantação, elidindo as diferenças significativas que existiam entre o projeto de Andersen e a instituição criada em 1948. Este quadro revela como, em contexto histórico, projetos pensados para atingir determinados fins sofrem interferências de múltiplas variáveis sociais e históricas, particularmente das apropriações dos sujeitos engajados na sua execução, tornando impossível a

percepção de uma linha nítida de continuidade entre o que foi pensado originalmente e o que foi efetivamente realizado.

Durante a implantação da EMBAP a tradição se fez presente principalmente por duas entradas. Primeiramente pela estrutura curricular inspirada na Escola Nacional de Belas Artes. Embora a ENBA tivesse passado por inúmeras reformas, as disciplinas e as concepções de arte tradicionais atravessaram décadas e se mantiveram presentes na instituição. Ao basear o currículo da EMBAP em um currículo como o da ENBA o Paraná absorveu tal projeto de ensino de arte.

Uma segunda entrada da tradição na EMBAP, aconteceu pela circulação das concepções de arte dos professores-fundadores. A 'tradição' em artes plásticas no Paraná foi herdada inicialmente pelos conhecimentos passados por Andersen. Uma tradição ligada ao objetivismo visual, que devido a uma complexa mistura de tendências se diferenciava da tradição dos conhecimentos em arte dos professores da AIBA, que em seu surgimento esteve ligado ao neoclassicismo.

Nos primeiros anos de funcionamento da instituição, professores como Estanislau Traple e Oswald Lopes, por exemplo, assumiram a maior parte das disciplinas. Outros professores que configuravam o quadro inicial de catedráticos como Arthur Nísio e Theodoro de Bona, que estudaram na Europa, por exemplo, só assumiram as cadeiras a que estavam destinados anos mais tarde. Decorrente da análise prosopográfica, entende-se que seus nomes foram indicados principalmente pelo capital simbólico que detinham, mesmo que não estivessem presentes no início das atividades da escola.

A modernidade entrou na EMBAP sobretudo pela atuação de Guido Viaro, que mudou a configuração da sua sala de trabalho por acreditar em outro modo de ensinar arte. A presença de Viaro, como responsável por várias cadeiras do curso de pintura e pelo curso livre, representava um caminho mais promissor para os alunos que estivessem inclinados a se enveredar pelo modernismo. De maneira geral, além das disciplinas ministradas por Viaro no sótão da EMBAP, foram nas atividades extraclasse que aconteceram as experiências modernas, contando inclusive com a presença do Clube de Gravura do Paraná no porão da instituição. Nestes dois exemplos, nota-se que a modernidade estava persente, mas se encontrava à margem da EMBAP. Nesse sentido, o conservadorismo moderno na EMBAP tinha por base uma estrutura e o conhecimento dos professores inclinados à tradição e conviviam com algumas iniciativas de base moderna, principalmente nas atividades extraclasse.

A Instituição EMBAP, embora contendo uma estrutura voltada para o ensino de artes plásticas baseada na ENBA, pode ser considerada como parte do processo de modernização do Paraná. Ter uma escola de arte mantida pelo Estado significava uma postura política moderna.

Em síntese, o que se buscou aqui demonstrar é que noções abstratas como modernismo e conservadorismo, ganharam contornos efetivamente históricos quando associadas às práticas sociais dos sujeitos históricos em ação na cena pública. Demonstramos como noções opostas no plano teórico e conceitual se fundiram em um sistema complexo de interações e negociações produzidas pela intelectualidade engajada na criação e estruturação da EMPAP que, antes de zelar e divergir em torno de princípios estéticos, detinha interesses em comum de produção de um espaço que permitisse a sua visibilidade como intelectuais e produtores culturais, assim como a sua inserção profissional, a partir da ampliação do mercado de profissões ligadas à esfera da cultura.

FONTES HISTÓRICAS

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

ARAUJO, A. **3º Salão Feminino de Artes Plásticas**. Curitiba: Centro Paranaense Feminino de Artes Plásticas, 1975. Catálogo de Exposição.

BRZEZINSKI, J. O. **Traple – 50 anos depois**. Curitiba: Casa de Alfredo Andersen: Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Cultura, 1972. Catálogo de exposição. Pasta Estanislau Traple do Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

EXPOSIÇÃO de Arte Paranaense no Rio: sob o patrocínio do Governo do Estado do Paraná e Cooperação do Ministro da Educação e do Departamento de imprensa e Propaganda. Catálogo de exposição. Pasta Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

FERREIRA, E. M. **2001 Andersen volta à Noruega**. Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria de Estado da Cultura: Museu Alfredo Andersen, 2001. Catálogo de Exposição.

PASSOS, H. G. Um porteiro para abrir e fechar. E só. In: SÁ JUNIOR, A. F. de. **Salão Paranaense 35 anos: 1944 a 1979**. Curitiba: Secretaria da Educação e Cultura, 1978, p. 22 – 24

_____. Eis o nosso pintor maldito. In: SÁ JUNIOR, Adherbal Fortes de. **Salão Paranaense 35 anos: 1944 a 1979**. Curitiba: Secretaria da Educação e Cultura, 1978, p. 30 - 32. Catálogo de Exposição. Acervo do setor de documentação do Paraná da Biblioteca Pública do Paraná.

PILOTTO, L. (Org.). **III Salão de Belas Artes da Primavera**. Organizado pelo Clube Concórdia. Curitiba: Clube Concórdia, 1950. Catálogo de exposição. Pasta Salão de Belas Artes da Primavera. Acervo do Setor de pesquisas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

2º SALÃO de Belas Artes da Primavera. Organizado pelo Clube Concórdia. Curitiba: Clube Concórdia, 1949. Catálogo de exposição. Pasta Salão de Belas Artes da Primavera. Acervo do Setor de pesquisas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

SÁ BARRETO. **III SALÃO Paranaense**: pintura, escultura, desenho, arquitetura. Curitiba: Sociedade de Artistas do Paraná. Realizado no recinto da Exposição-Feira do Paraná, 1934. Catálogo de Exposição. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

VELLOSO, F. O Salão está em debate. In: SÁ JUNIOR, Adherbal Fortes de. **Salão Paranaense 35 anos: 1944 a 1979**. Curitiba: Secretaria da Educação e Cultura, 1978, p. 36 - 43. Catálogo de exposição.

DOCUMENTOS DATILOGRAFADOS OU DIGITADOS NÃO PUBLICADOS

ANDERSEN, T. **Biografia Sucinta do Mestre**. 1960 (Datilografado). Acervo do Centro de Pesquisa do Museu Alfredo Andersen.

AZEVEDO, F. C. de. **Carta convite a Estanislau Traple para fazer parte do corpo docente da EMBAP**. Curitiba, 06/02/48. Datilografado. Pasta Estanislau Traple do Setor de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

COELHO Jr, C. A. T. Sem título. Curitiba, fev 1959. Datilografado. Acervo do Centro de Pesquisa do Museu Alfredo Andersen.

DE BONA, T. **Discurso pronunciado por Theodoro De Bona junto ao túmulo de Alfredo Andersen no cemitério São Francisco de Paula (municipal)**. Curitiba, 1960, Datilografado. Acervo do Centro de Pesquisa do Museu Alfredo Andersen.

HISTÓRICO: Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1979. Datilografado. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

NEGRÃO, O.; TURIN, J. **EXMO. Sr. Professor Alfredo Andersen**: eminente consocio. Carta convite de sócio benemérito da Sociedade de Artistas do Paraná. Datilografada. Curitiba, 21 set 1931. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

DOCUMENTOS OFICIAIS

ACTA DA FUNDAÇÃO DO CENTRO DE LETRAS DO PARANÁ, EM 19 DE DEZEMBRO DE 1912. In: **Centro de letras do Paraná**, vol. LXV. Curitiba; Centro de letras do Paraná, 1958. p. 5-11. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

ATA da Congregação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 19 de abril de 1948 (1948 – 1988). Acervo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

ATA do Conselho Técnico e Administrativo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 19 de abril de 1948 (1948-1966). Acervo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

ATA da secção de Folclore do Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1952. Pasta SCABI. Acervo da Casa da Memória.

ATAS – I ao V Salão Paranaense de Belas Artes. 1944-1948. Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

BARBOSA, R. Reforma do Ensino Primário e várias instituições complementares da instrução pública. In: **Obras completas de Rui Barbosa**, Vol. 10, 1883, Tomo II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946.

CASTELLANO, L. **Centro Paranaense Feminino de Cultura: Histórico.** Curitiba: Centro Paranaense Feminino de Cultura, vol II, 1962.

CENTRO Paranaense Feminino de Cultura: Inauguração da nova sede. Curitiba: Centro Paranaense Feminino de Cultura, 2001. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

ESTATUTO da Academia Paranaense de Letras. Curitiba: Academia Paranaense de Letras, 2004. Disponível em: <http://www.academiapr.org.br/estatuto/>. Acesso em: Jun 2014.

ESTATUTOS da Sociedade de Artistas do Paraná. Curitiba: João Haupt & Cia, 1931.

ESTATUTOS do Círculo de Estudos Bandeirantes. Inscrito no Registro de Títulos e Documentos do 2º Districto da Comarca de Curitiba. Curitiba: Gráfica Paranaense, 1935. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

ESTATUTOS do Centro de Letras do Paraná. In: Centro de letras do Paraná, vol. LXV. Curitiba; Centro de letras do Paraná, 1958. p. 12-24. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

LIVRO ponto. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. De 09 de junho de 1948 a 30 de junho de 1952. Acervo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

MACEDO, P. de. Discurso proferido no Rotary Club em 10 de maio de 1933. In: RUBENS, C. **Andersen, pai da pintura paranaense.** Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

MEMORIAL apresentado ao Sr. Dr. Clovis Salgado, DD. Ministro da Educação e Cultura, pleiteando os benefícios do Artº 17, da Lei nº1.254, de 4.12.50, e **RELATÓRIO** de 10 anos de funcionamento. 1948 – 1958. Acervo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

PARANÁ. Decreto Lei nº 2643 de 10 de abr. 1929. Criação da Academia de Belas Artes e Conservatório de Música. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 10 de abr. 1929.

RELAÇÃO de sócios do Centro de Letras Do Paraná. In: **Centro de letras do Paraná**, vol. LXV. Curitiba; Centro de letras do Paraná, 1958. p. 26-35. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

IV Salão Paranaense de Belas Artes: verdadeiro acontecimento artístico e cultural. In: Livro I ao IV Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba, 1949. Pasta Salão Paranaense. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

SCABI – XV aniversário: programa de concertos comemorativos. Curitiba: Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, Out. 1959. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

SOCIEDADE de Cultura Artística Brasília Itiberê. Curitiba, s.d. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

ANDERSEN, A. Entrevista concedida a Valfrido Pilotto. [19--]. In: RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense.** Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

_____. Entrevista concedida a Ernesto Luiz d'Oliveira. Diário da Tarde, 1917. In: RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense.** Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

COSTA, S. G. **J. Turin, escultor.** Entrevista. Curitiba: Revista Guaíra, 1949. Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

DE BONA, T. Entrevista de De Bona aos alunos de História da Arte do 4º ano de Pintura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1971. In: ARAÚJO, A. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea:** em questão 3.000 anos de arte paranaense. 1974. 423. Tese de Livre Docência. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1974.

DE BONA, T. **Sem título - Depoimento.** Curitiba, 7 de março de 1972, Datilografado. Acervo do Centro de Pesquisa do Museu Alfredo Andersen.

_____. Depoimento do artista. Museu da imagem e do som. 1979. In: **DE BONA:** um exercício de criação. Curitiba: Scientia et Labor, 1989.

MENDES, J. A força da comunicação: depoimento. In: DASILVA. **Viaro, uma permanente descoberta.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1992.

TRAPLE, E. Depoimento publicado no texto de Luis Pilotto. In: PILOTTO, L. **Traple**. Curitiba, Separata da Revista do Centro de letras do Paraná, n. 38/39, vol. 73/73, anos 1972/1973.

TURIN, J. **Minha vida**. Curitiba: Depoimento datilografado não publicado. s/d. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

_____. **A arte decorativa no Brasil**. Transcrito de Textos originais de João TURIN. Curitiba: Casa João Turin. 19--. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

_____. Entrevista concedida a S. Guimarães da Costa. In: COSTA, S. G. **J. Turin, escultor**. Curitiba, Guaíra, 1949. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

VELLOSO, F. A força da comunicação. In: DASILVA, O. **Viaro, uma permanente descoberta**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1992, p. 28-31.

_____. **Equilibrista da forma e da cor**. Entrevista concedida a Annalice Del Vecchio. Curitiba: Revista Helena, nº5, mar. 2014.

IMAGENS

ANDERSEN, A. **Retrato de Romário Martins**. S/d. 1 original de arte. 70,5 x 59,5 cm. Óleo sobre Tela. Acervo Museu Paranaense. Fonte: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=90914>. Acesso em 15/12/2017.

_____. **Retrato de Visconde de Nacar**. 1896. 1 original de arte. 70,5 X 60,3 cm. Óleo sobre tela. Acervo Câmara Municipal de Paranaguá. Fonte: Disponível em: <http://www.amigosdealfredoandersen.com.br/project/obras-do-autor/retrato-de-visconde-de-nacar/>. Acesso em 16/09/2017.

_____. **Retrato de Marechal Deodoro da Fonseca**. 1897. 1 original de arte. 60,5 x 50,5 cm. Óleo sobre tela. Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá. Fonte: Disponível em: <http://www.vanhoni.com.br/acervo-da-camara-municipal-de-paranagua-pr-%E2%80%93-democratizacao-do-acesso-a-producao-cultural-%E2%80%93-incentivo-ao-turismo/>. Acesso em: 16/09/2017.

_____. **Retrato de Vicente Machado**. 1906. 1 original de arte. 250 x 146 cm. Óleo sobre tela. Acervo Museu Paranaense. Fonte: <http://www.amigosdealfredoandersen.com.br/project/obras-do-autor/retrato-do-dr-vicente-machado/>. Acesso em 16/09/2017.

LOPES, Oswald. **Ataúde paranista**. Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Maria Amélia d'Assunção e Jan Woiski em prática de representação de modelo vivo no Ateliê Alfredo Andersen, década de 1910. Fonte: Acervo do Museu Alfredo Andersen.

MORRETES, Lange de. **Pinhão estilizado**: motivos para as artes gráficas. Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

_____. **Pinhão Geométrico**. Fonte: <https://blogdomaizeh.wordpress.com/2012/01/26/paranismo/>

Museu do Folclore: vista parcial 1. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

Museu do Folclore: vista parcial 2. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

O SR. GILBERTO Beltrão, Prefeito de Curitiba, na presença do Sr. Antenor Pamphilo dos Santos, Diretor Geral de Educação, inaugura o 1º Salão Paranaense de Belas Artes. Fonte: Revista Intercâmbio, jan. 1945.

Pinacoteca: vista parcial 1. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

Pinacoteca: vista parcial 2. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

Pinacoteca: vista parcial 3. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

Primeira Exposição Estadual de Pintura em 1919. Fonte: Textura: Revista Paranaense de estudos culturais. Curitiba, n.1, Jan./Jun. 1981.

SALA de desenho de gesso e do natural: vista parcial 1. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de desenho de gesso e do natural: vista parcial 2. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de modelagem: vista parcial 1. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de modelagem: vista parcial 2. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de modelagem: vista parcial 3. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de composição decorativa. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Arquitetura Analítica. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Anatomia e Filosofia. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Desenho de Modelo Vivo. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Natureza Morta. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Pintura. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Exposições: vista parcial 1. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Exposições: vista parcial 2. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

SALA de Exposições: vista parcial 3. Fotografia. Fonte: Memorial de 10 anos de funcionamento da EMBAP. 1958.

TURIN, J. **Coluna Paranista**. Fonte: Revista Ilustração Paranaense. Jan. 1928.

VIARO, Guido. **O medo**. 1946. 1 original de arte. 74 x 60 cm. Óleo sobre tela. Fonte: JUSTINO, Maria José. Guido Viaro, um visionário da arte. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2007.

JORNAIS

A CIDADE & o tempo. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 27 Nov. 1974. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

A EXPOSIÇÃO de Arte Paranaense no Rio. **O Dia**. Curitiba, 27 ago 1944 (Reprodução da notícia publicada no Jornal do Comercio do Rio de Janeiro). Pasta Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

A FUNDAÇÃO da Sociedade de Artistas do Paraná. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 de janeiro de 1931.

A INAUGURAÇÃO do Primeiro Salão Paranaense: revestiu-se de grande sucesso a brilhante solenidade. Curitiba: **Gazeta do Povo**, 4 nov 1931. Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

A SCABI e um pouco de sua história. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 21 Nov. 1964. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

AMARAL, R. C. Romário Martins. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 18 Dez. 1973. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

ATIVIDADES culturais e artísticas do Paraná: fala á “Gazeta do povo” o prof. Fernando de Azevedo. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 27 jan. 1948. Acervo microfilmado da Biblioteca Pública do Paraná.

CAMPOFIORITO, Q. Artes Plásticas: pintores paranaenses. **Diário da Noite**. Araraquara, sem data de publicação. 1944. Pasta Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

DIFUSÃO da Cultura: A evolução de Curitiba – Fala-nos o Dr. Oscar Martins Gomes abordando interessantes aspectos da nossa vida, no terreno das Artes – As exposições itinerantes – A escola de Belas Artes – A cooperação valiosa do governador Moisés Lupion. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 23 jan. 1948. Acervo microfilmado da Biblioteca Pública do Paraná.

EMOÇÃO e luto do Paraná: Faleceu ontem o eminente jornalista e escritor Romário Martins. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 nov. 1948. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

ESCOLA de Música e Belas Artes do Paraná: Uma velha aspiração que será concretizada – Em abril, sua inauguração. **O Dia**. Curitiba, 9 mar. 1948. Acervo Hemeroteca Nacional – Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=xx2220&PagFis=204>. Acesso em: 09 Ago 2014.

EX-DIRETOR defende criação de Faculdade de Educação. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 01 Dez. 2000. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

FALA-NOS o Dr. Nelson Ferreira da Luz sobre o certame recém-encerrado. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 22 jan. 1948. Acervo microfilmado da Biblioteca Pública do Paraná.

FREYESLEBEN, W C. Um pouco de arte: O presidente Affonso Alves de Camargo em face das Bellas Artes patricias. **A república**. Curitiba, 16 maio. 1929. Acervo Hemeroteca Nacional – Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&PagFis=38629>. Acesso em: 09 Ago. 2014.

_____. 5º Salão Oficial Paranaense de Belas Artes. **O Dia**. Curitiba, 25 dez. 1948.

GOMES, O. M. O título de Escola. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 28 mar. 1976. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

INICIATIVAS da Sociedade Alfredo Andersen: constituídas as comissões da Escola de Belas Artes, cadastro e ereção do monumento. Curitiba, **O Dia**. 19-- , s/d.

LOPES, O. Secção de Artes Plásticas – uma entrevista com o Prof. Oswald Lopes. **O Dia**, 18 de agosto de 1949.

LUZ, N. Ecos do Salão Paranaense de Belas Artes. **Gazeta do Povo**, 22 de janeiro de 1948.

MORRETES, F. L. Para defender e desenvolver a arte paranaense. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 Abril 1931. Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

NACIONAL. Morte de Oscar M. Gomes enluta o PR. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 04 Abr. 1977. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

OLIVEIRA, F. F. de. *Gazeta do povo*, 10 de agosto de 1935. In: RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

PERFIL de um Mestre-Escola. **O Estado do Paraná**, 24 maio 1992. Acervo do setor de documentação do Paraná da Biblioteca Pública do Paraná.

PILOTTO, O. III Salão Paranaense de Arte: sua instalação solene na noite de amanhã. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 03 de dezembro de 1946. Pasta Salão Paranaense. Acervo do Setor de pesquisas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

PILOTTO, R. In extremis... *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 de agosto de 1935. In: RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

PRIMEIRO Salão Paranaense. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 25 de outubro de 1931. Pasta Salão Paranaense. Acervo do Setor de pesquisas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

SAMPAIO, E. C. Homenagens. **O Dia**. 3 nov. 1943.

SAMPAIO, M. F. Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. 3ª e última parte. **Jornal indústria e Comércio**. Curitiba, 7 de julho de 1989a. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

_____. Osvaldo Pilotto: O professor, o cidadão, o paranista de excepcional envergadura. **Indústria e comércio**, 17 fev. 1990.

SEGUNDO Salão Paranaense organizado pela S.A.P. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 15 dez 1932. Pasta Sociedade de Artistas do Paraná. Acervo do Setor de pesquisas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

SCABI (Sociedade de Cultura Artística Brailio Itiberê) já promoveu 452 concertos em Curitiba. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 14 Set. 1972. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

SOCIEDADE de Artistas do Paraná. Jornal **O Dia**. Curitiba 03 de maio de 1932. Acervo do Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

_____. **Gazeta do povo**. Curitiba, 18 ago 1933. Acervo do Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

UM GRANDE acontecimento social: o 3º Salão Paranaense de Belas Artes. **O Dia**. Curitiba, 3 dez. 1946, não paginado. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

VICTOR, N. A exposição do Sr. Andersen. Jornal 'A tribuna de Curitiba'. 24 e 25 de março de 1914. In: RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

LIVROS

DE BONA, T. **Curitiba - Pequena Montparnasse**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2004.

JUSTINO, M. J. **50 Anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná: Secretaria de Estado da Cultura, 1995.

_____. De Bona, um exercício de Criação. 1987. In: **De Bona**. Curitiba: Scientia et Labor: UFPR, 1989.

PILOTTO, V. **Profanações**. Curitiba: Condor, 1947.

_____. **O acontecimento Andersen**. Curitiba: Mundial, 1960.

RUBENS, C. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

PERIÓDICOS

A GERAÇÃO dos vinte na ilha. Revista Joaquim: Edição fac-similar, n. 09, mar. 1947. Curitiba: Imprensa Oficial, 1947.

ARAÚJO, A. Plásticas: Arte no Paraná I. 1976 In: **Revista Referência em Planejamento**, Secretaria de Estado do Planejamento, Curitiba, ano 3, n.12, jan./mar. 1980. p. 13-99.

ANDERSEN, A. **Projecto de uma “Escola profissional de Artes Aplicadas”**. Revista Patria e Lar, Curitiba, jun. 1912. p. 95 - 99. Acervo do Centro de Pesquisa do Museu Alfredo Andersen.

BÓIA, W. **Academia Paranaense de Letras**. Revista da Academia Paranaense de Letras. Nº 43, 2000. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

CONTI, M. da G. F. Freyesleben. **Textura: Revista Paranaense de estudos culturais**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, n.1, Jan./Jun. 1981. Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

FERRARINI, S. **Síntese histórica do Círculo de Estudos Bandeirantes**. Curitiba: Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes, n. 14, 2000. p. 113 – 128. Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

GOMES, O. M. III Salão Paranaense de Belas Artes. **Revista da Academia Paranaense de Letras**. Curitiba, ano IV, n.12, dez. 1946.

MAGALHÃES FILHO, Francisco. Evolução histórica da economia paranaense. In: **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, 28. Curitiba: BADEP, jan/fev. 1972.

MORRETES, Frederico Lange de. O Pinheiro na Arte. **Revista Ilustração Brasileira**. Edição comemorativa do Centenário da Emancipação Política do Paraná. Rio de Janeiro / Curitiba: ano XLIV, nº. 224, dezembro de 1953, p. 168-169.

PILOTTO, V. Revista '**A Cruzada**'. Abril de 1934. In: RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

_____. **Inaugurado pelo sr. Manuel Ribas o 1º Salão Paranaense de Belas Artes**. Rio de Janeiro. Revista Intercambio, ano VII, nº 1, jan. 1945.

RIOS FILHO, A. M. de Los. **O ensino artístico**: subsídio para sua história. Um capítulo: 1816-1889. Anais do terceiro Congresso de História Nacional, 1938. Vol. 8, Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. 1942.

_____. **O ensino artístico**: época pedagógica (1890-1929). Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Vol. 258, Jan-Mar, 1963.

_____. **O ensino artístico**: época de transformação. Quinta parte. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Vol. 265, Out-Dez, 1964.

TREVISAN, D. **Emiliano poeta medíocre**. Revista Joaquim: Edição fac-similar, n. 02, jun. 1946. Curitiba: Imprensa Oficial, 1946a.

_____. **Minha cidade**. Revista Joaquim: Edição fac-similar, n. 06, nov. 1946. Curitiba: Imprensa Oficial, 1946b.

_____. **Viaro Hélas... e abaixo Andersen**. Revista Joaquim: Edição fac-similar, n. 07, dez. 1946. Curitiba: Imprensa Oficial, 1946c.

REFERÊNCIAS

ALVES, A. C. **A província do Paraná (1853 - 1889). A classe política. A parentela do governo.** 2014. 496 f. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. N

ANTONIO, R. C. **A escola de arte de Alfredo Andersen 1902 - 1962.** 2001. 133 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

_____. Alfredo Andersen e o ensino das artes aplicadas: o desenho como remodelador das sociedades. In: VIEIRA, C. E. (Org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná.** Curitiba: UFPR, 2007.

_____. **Arte na Educação:** O projeto de implantação de escolinhas de arte nas escolas primárias paranaenses (décadas de 1960-1970). 2008. 206 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

_____. **Um oásis de sombra e luz em cada escola:** as escolinhas de arte e a formação do homem do futuro (1960-1970). Curitiba: UFPR, 2012.

ARAÚJO, A. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea:** em questão 3.000 anos de arte paranaense. 1974. 423. Tese de Livre Docência. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1974.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BELTRAMI, R. C. de C. **Da poesia na ciência:** Fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, uma história de suas idéias. Curitiba, 1900. 2002. 116 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

BERGER, P. L. ; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade:** tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2005.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BITTENCOURT, G. M. **A missão artística francesa de 1816**. 2ª ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. 11ª ed. Brasília: Unb, 1998.

BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BORGES, E.; FRESSATO, S. T. B. **Arte em seu Estado: história das Artes Plásticas do Paranaense**. Curitiba: Medusa, 2008.

BOURDIEU, P. **As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRZEZINSKI, J. O. Freyesleben. In: JUSTINO, Maria José (Org.). **Passeio pela pintura paranaense**. Curitiba: UFPR, 2002. p. 28-30.

BUENO, A. P. Mariana Coelho: educação e emancipação feminina. In: VIEIRA, C. E.; STRANG, B. de L. S.; OSINSKI, D. R. B. **História Intelectual: Trajetórias, Impressos e eventos**. Jundiaí: Paco, 2015.

BRANDALISE, A. C. **O intelectual Raul Gomes e suas práticas discursivas na imprensa: narrativas sobre educação, arte e cultura no Paraná (1907-1950)**. 2016, 143 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BUENO, M. L. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas, SP: Unicamp, 1999.

BULLOCK, A. O clima cultural e intelectual do modernismo. In: McFARLAINE, J.; BRADBURY, M. (Orgs.). **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 43-53.

BURKE, P. **Uma História Social do Conhecimento: de Gutemberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CADORI, S. R. **Entre Lápis e Pincéis: O ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústria do Paraná (1886 - 1917)**. 2015. 276 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

CAMARGO, G. L. V. **PARANISMO: ARTE, IDEOLOGIA E RELAÇÕES SOCIAIS NO PARANÁ. 1853 – 1953**. 2007. 213 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

_____. Escolhas modernistas: Paisagem Versus Pintura de Gênero na Primeira Metade do Século XX. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (Orgs). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAMARGO, I. A. **Vertentes para o ensino em arte visual: Em busca de caminhos possíveis**. Londrina: UEL, 1997.

CAMPOFIORITO, Q. **A missão artística francesa e seus discípulos 1816-1840**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983.

CAMPOS, N. **Debate sobre o ensino religioso na capital paranaense: entre a tribuna e a imprensa (1922-1931)**. Educação em Revista, Belo Horizonte, v.27, n.01, p.65-92, abr. 2011.

CARACALLA, J. P. **Os exilados de Montparnasse**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CARNEIRO, C. M. S. B. **O museu paranaense e Romário Martins: A busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928**. 2001. 156 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

CARNEIRO, D.; VARGAS, T. **História biográfica da República no Paraná**. Curitiba: Banestado, 1994.

CARVALHO, M. V. C. Moderno, modernidade e modernização: polissemias e pregnâncias. In: _____ GIL, N.; ZICA, M. da C.; FARIA FILHO, L. M. **Moderno, modernidade e modernização: a educação nos projetos de Brasil – Séculos XIX e XX**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. (p. 13-34).

CHARLE, C. A prosopografia ou biografia coletiva: balanço e perspectivas. In: HEINZ, F. M. (Org.). **Por outra história das Elites**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CORDEIRO, M. **Oswaldo Lopes: uma alma pura, um artista brilhante genuinamente paranaense**. Curitiba: Instituto Memória, 2010.

CORRÊA, A. S. **Imprensa e política no Paraná**: prosopografia dos redatores e pensamento republicano no final do século XIX. 2006. 231 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná. 2006.

_____. **Alfredo Andersen. (1860-1935)**: retratos e paisagens de um norueguês caboclo. 2011. 306 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CORREIA, A. P. P. **Palácios da Instrução**: História da Educação e Arquitetura das Escolas Normais no Estado do Paraná (1904 a 1927). 2013. 281 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

DARIO Velloso, fundador. Instituto Neo-Pitagórico. Disponível em: <http://www.pitagorico.org.br/fundador/>. Acesso em maio de 2014.

DASILVA, O. **Viaro, uma permanente descoberta**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1992.

DOMINGUES, J. M. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. **Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, vol. 45, nº3, p. 459 a 482, 2002.

EFLAND, A. D. **Uma História de La educación Del arte**: Tendências intelectuales y sociales em la enseñanza de las artes visuales. Barcelona: Paidós, 2002.

FELDMAN, E. B. **The Artist**: a social history. New Jersey; Prentice Hall, 1995.

FERREIRA FILHO, L. Universidade Federal do Paraná. In.: EL-KHATIB, F. (Org.). **História do Paraná**: Vol. 3. Curitiba: Grafipar, 1969. p. 239-258.

FERREIRA, E. M. **40 Anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.

FRANCO, V. Entrevista concedida a Cristina Lunardelli Ramos. In: DASILVA, O. **Viaro, uma permanente descoberta**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1992.

GALVÃO, A. **Noções de anatomia artística e proporções**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960.

GRAÇA, R. O. **O desenvolvimento de um conteúdo educativo voltado para a formação de apreciadores da linguagem visual no Museu Alfredo Andersen**. 115 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEINZ, F. M. (Org.). **Para outra história das Elites**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

HEINZ, F. M.; CODATO, A. A prosopografia explicada para cientistas políticos. In: PERISSINOTTO, Renato; CODATO, A. (Orgs.). **Como estudar elites**. Curitiba: UFPR. 2015.

HOBBSAWN, E; RANGER, T. (Orgs.). **A invenção das tradições**. 9 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

IURKIV, J. E. **Romário Martins e a historiografia paranaense**. Educere: Revista da Educação, p. 123-132, vol. 2, n.2, jul/dez., 2002.

JUSTINO, M. J. **Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60**. In: _____. **Tradição contradição**. Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte: Curitiba, 1986.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2013.

LEVY, C. R. M. **O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

MANNHEIM, K. **Ideologia e utopia: introdução à sociologia do conhecimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1954.

_____. O Pensamento Conservador. In. Martins, José de Souza. **Introdução Crítica à Sociologia Rural**. São Paulo: Hucitec, 1986.

MEDEIROS, A. R. de. **Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI**

(1946-1950). 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MOORE JR, B. **As origens sociais da ditadura e da democracia:** senhores e camponeses na construção do mundo contemporâneo. Lisboa: Cosmos, 1975.

NASCIMENTO, C. E. **Nilo Previdi:** contradições entre a arte moderna e arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60. 2013. 242 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Revista do programa de estudos pós-graduados em história e do dep. de História da PUC.** São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993.

NUNES, C. **História da Educação – Espaço do Desejo.** Em Aberto. Brasília: INEP/MEC, 1990, v. IX, n.47, p. 37-45. Disponível em: <http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/739/659>. Acesso em: dez. 2013.

OLIVEIRA, R. C. de. **O silêncio dos vencedores:** genealogia, classe dominante e estado do Paraná. Curitiba: Moinho do verbo, 2001.

OSINSKI, D. R. B. Raul Gomes e o dia do professor: ações na imprensa em favor da valorização da profissão docente. In: VIEIRA, C. E.; OSINSKI, D. R. B.; BENCOSTA, M. L. (Org.). **Intelectuais, modernidade e formação de professores no Paraná: 1910-1980.** Curitiba: UFPR, 2015.

_____. Missão e não missão: o papel do professor na concepção de Raul Rodrigues Gomes (1914-1928). In: Congresso Brasileiro de História da Educação, 6., 2011, Vitória. *Anais...* Vitória. Sociedade Brasileira de História da Educação, 2011. v.1. p. 1-15.

_____. Um projeto moderno par a educação e a cultura: a atuação de Raul Gomes. In: Congresso Luso Brasileiro de História da Educação, 8., 2010, São Luís. *Anais...* São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2010, p. 1-15.

_____. **Guido Viaro:** modernidade na arte e na educação. 379 f. 2006. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006

_____. **Ensino da arte:** os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba. 327 f. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998.

OSINSKI, D. R. B.; BRANDALISE, A. C. Imprensa periódica: “Malhadas e Remalhadas” de Raul Gomes em favor da Educação e da Cultura (1910-1970). In: VIEIRA, C. E.; STRANG, B. L. S; OSINSKI, D. R. B.; **História intelectual e educação:** trajetórias, impressos e eventos. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 187-211.

PARANÁ, Z. Programa da cadeira de modelagem na Escola Nacional de Belas Artes, Cursos de Pintura, de Escultura, de Gravura e do Curso do Professorado de Desenho. 1947. In: TEMPSKI, E. D. **João Zaco Paraná.** Curitiba: Lítero-Técnica, 1984.

PEREIRA, S. G. **Arte, Ensino e Academia:** estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2016.

PERISSINOTO, R.; CODATO, A. **Como estudar elites.** Curitiba: UFPR, 2015.

PESAVENTO, S. J. **Exposições Universais:** espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PEVSNER, N. **Academias de arte:** passado e presente. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

PROSSER, E. S. Sociedade, arte e educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2001. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2001.

_____. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba:** 1853-1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias, à Universidade do Paraná, e à Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.

SALTURI, L. A. **FREDERICO LANGE DE MORRETES, LIBERDADE DENTRO DE LIMITES:** TRAJETÓRIA DO ARTISTA-CIENTISTA. 2007. 255f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

_____. Arte e sociedade na Ilustração Paranaense. In: I SEMINÁRIO NACIONAL SOCIOLOGIA & POLÍTICA, 1, 2009. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2009a. p. 1-16

_____. **O caminho percorrido por Frederico Lange de Morretes (1892-1954).** In: OLIVEIRA, Márcio de; José Szwako (Org.). *Ensaio de sociologia e História intelectual do Paraná*. Curitiba: UFPR, 2009b. P. 167-178.

_____. **Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX.** *Periféria Revista de pesquisa e formação em antropologia*. n. 11, dez. 2009c. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/periferia/18858996n11/18858996n11a7.pdf>. Acesso em: Jan. 2015.

SANTANA, L. W. A. **Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima, Curitiba, 1886-1902.** 2004. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

SILVA, P. T. **A infância multifacetada: representações e práticas discursivas no Paraná do início do século XX.** 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, R. **Educação, Arte e Política: a Trajetória Intelectual de Erasmo Pilotto.** 2014. 338 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

_____. Erasmo Pilotto: o papel da arte e da cultura na formação de professores. In: VIEIRA, C. E.; STRANG, B. de Lourdes Streisky; OSINSKI, D. R. B. (Orgs). **História Intelectual e Educação: trajetórias, impressos e eventos.** Jundiaí: Paco, 2015.

SCHWARCZ, L. M. Introdução à edição brasileira. In: PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente.** São Paulo: Companhia das letras, 2005.

STONE, Lawrence. **Prosopografia.** *Rev. Sociol. Polit.* [online]. 2011, vol.19, n.39, pp.115-137. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782011000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: dez, 2015.

TRINDADE, E. M. de C.; ANDREAZZA, M. L. **Cultura e Educação no Paraná.** Curitiba: SEED, 2001.

TURIN, J. **Marumbi.** [19--]. 1 original de arte. Bronze, 42 x 40 x 165 cm. Fonte: TURIN, E. *A arte de João Turin.* Campo Largo: Ingra, 1998.

VELLOSO, M. P. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. Erasmo Pilotto: identidade, engajamento político e crenças dos intelectuais vinculados ao campo educacional no Brasil. In: ALVES, C.; LEITE, J. L. **Intelectuais e história da educação no Brasil: poder, cultura e políticas**. Vitória: UFES, 2011.

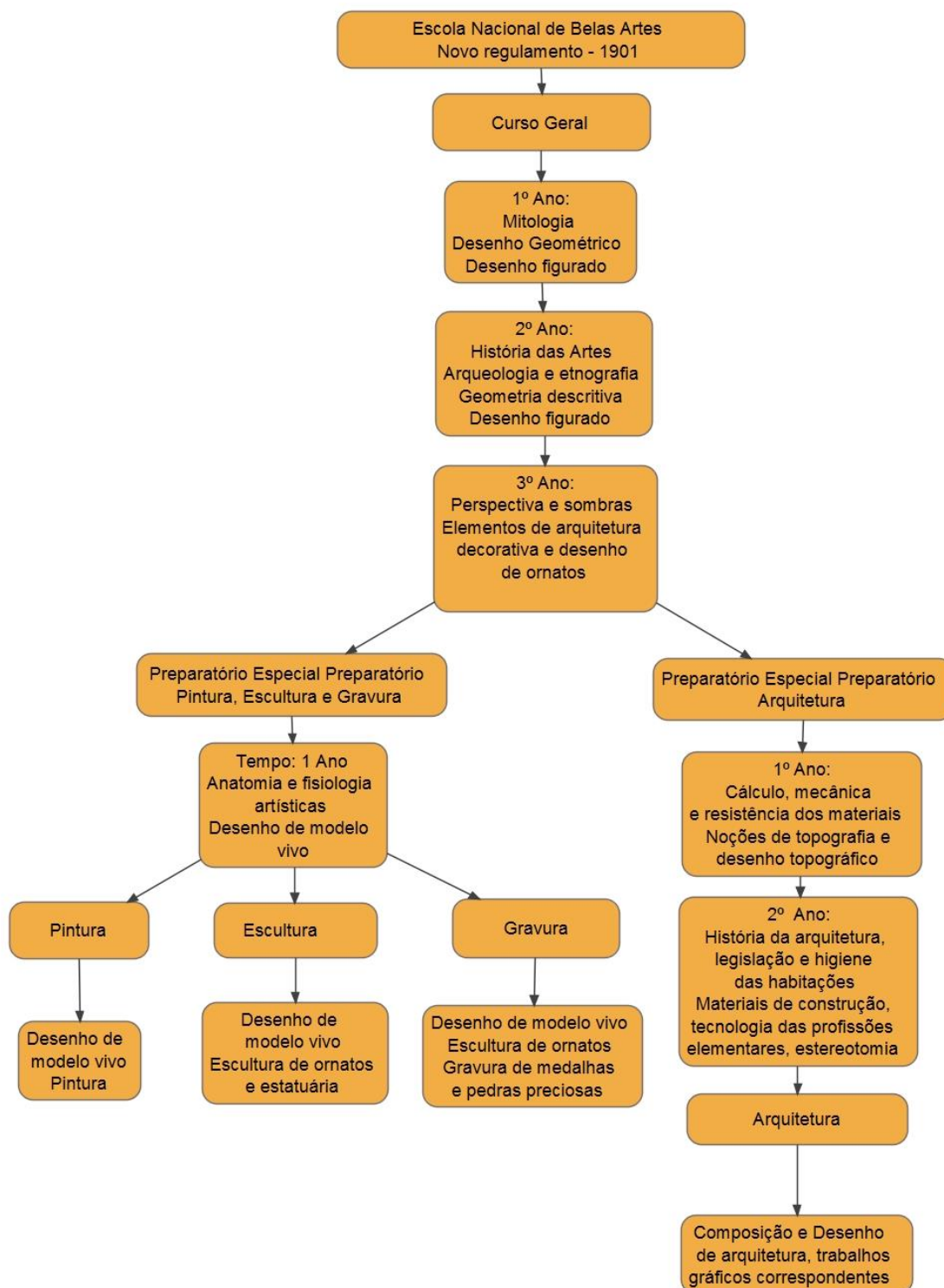
_____. Erasmo Pilotto: Reflexões acerca da formação de professores e da teoria da educação. In: VIEIRA, C. E.; OSINSKI, D. R. B.; BENCOSTTA, M. L. (Orgs). **Intelectuais, modernidade e formação de professores do Paraná: 1910-1980**. Curitiba: UFPR, 2015.

WACHOWICZ, R. C. Perfis de Personalidades Paranaenses. In: EL-KHATIB, F. (Org.). **História do Paraná**. Curitiba: Grafipar, 1969.

_____. **Universidade do Mate**: história da UFPR. Curitiba: APUFPR, 1983.

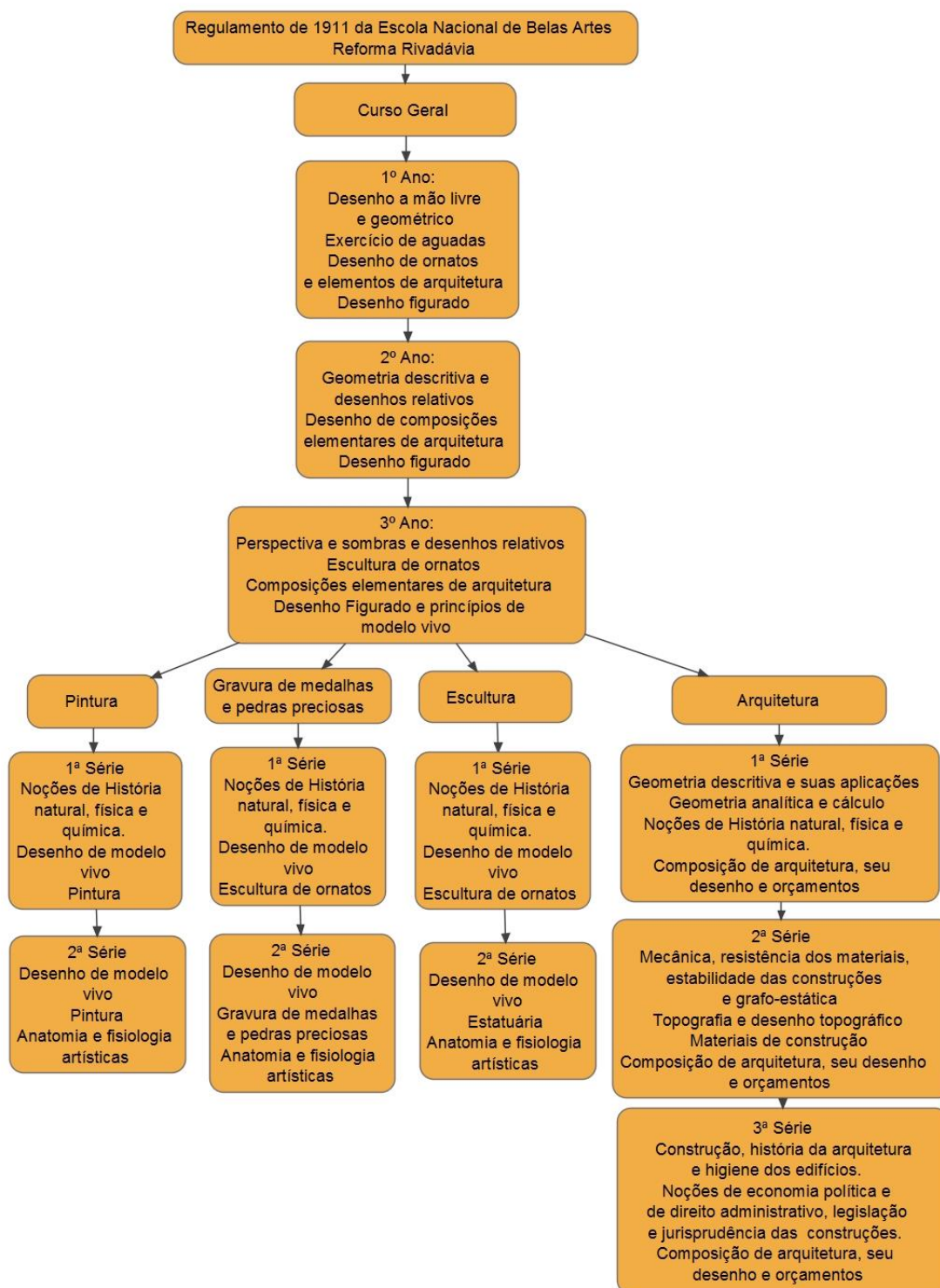
ANEXOS

ANEXO 1 – REFORMA DO REGULAMENTO DE 1901 DA ENBA



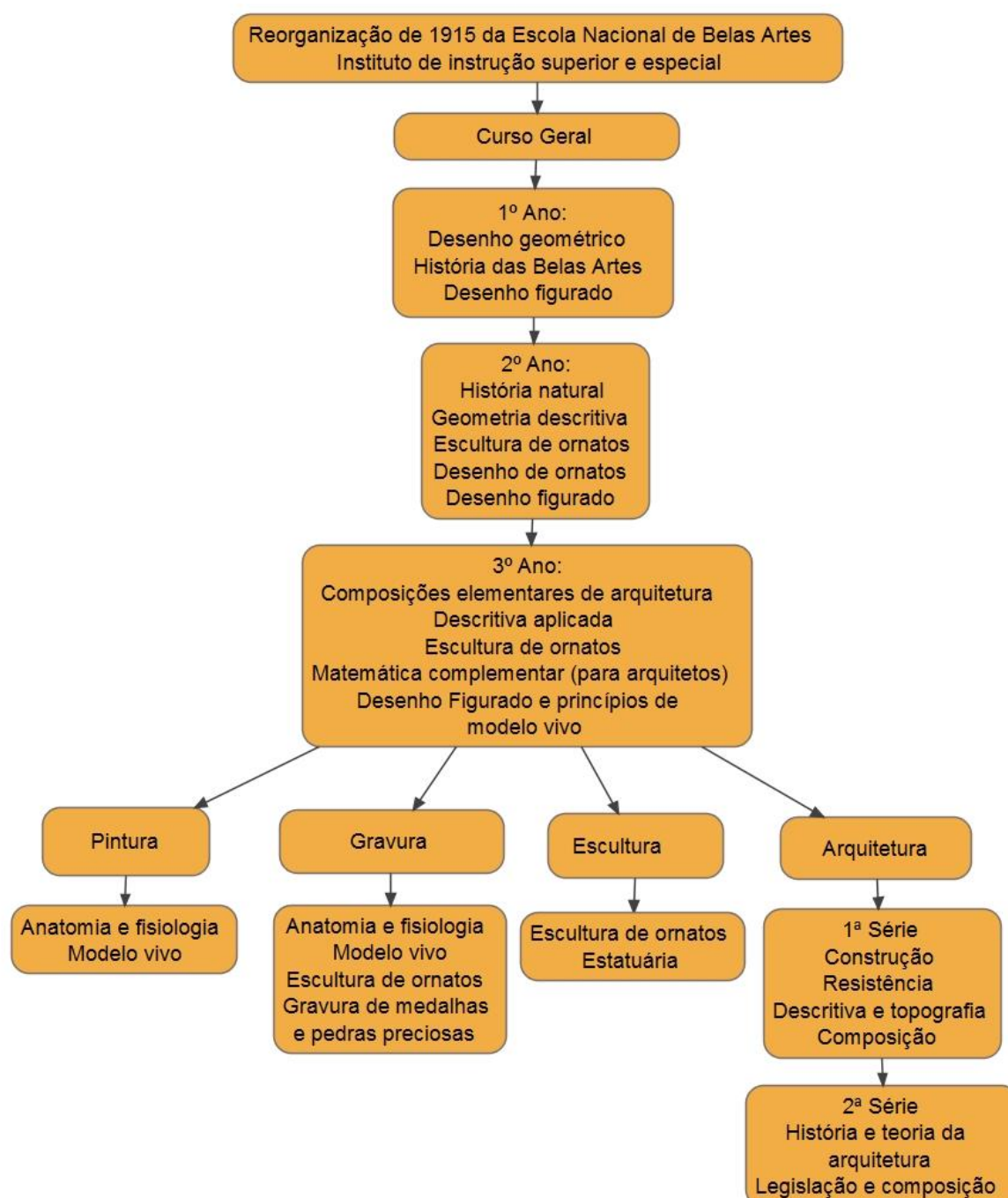
QUADRO 20: REFORMA DO REGULAMENTO DE 1901 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1963).

ANEXO 2 – REFORMA DO REGULAMENTO DE 1911 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA



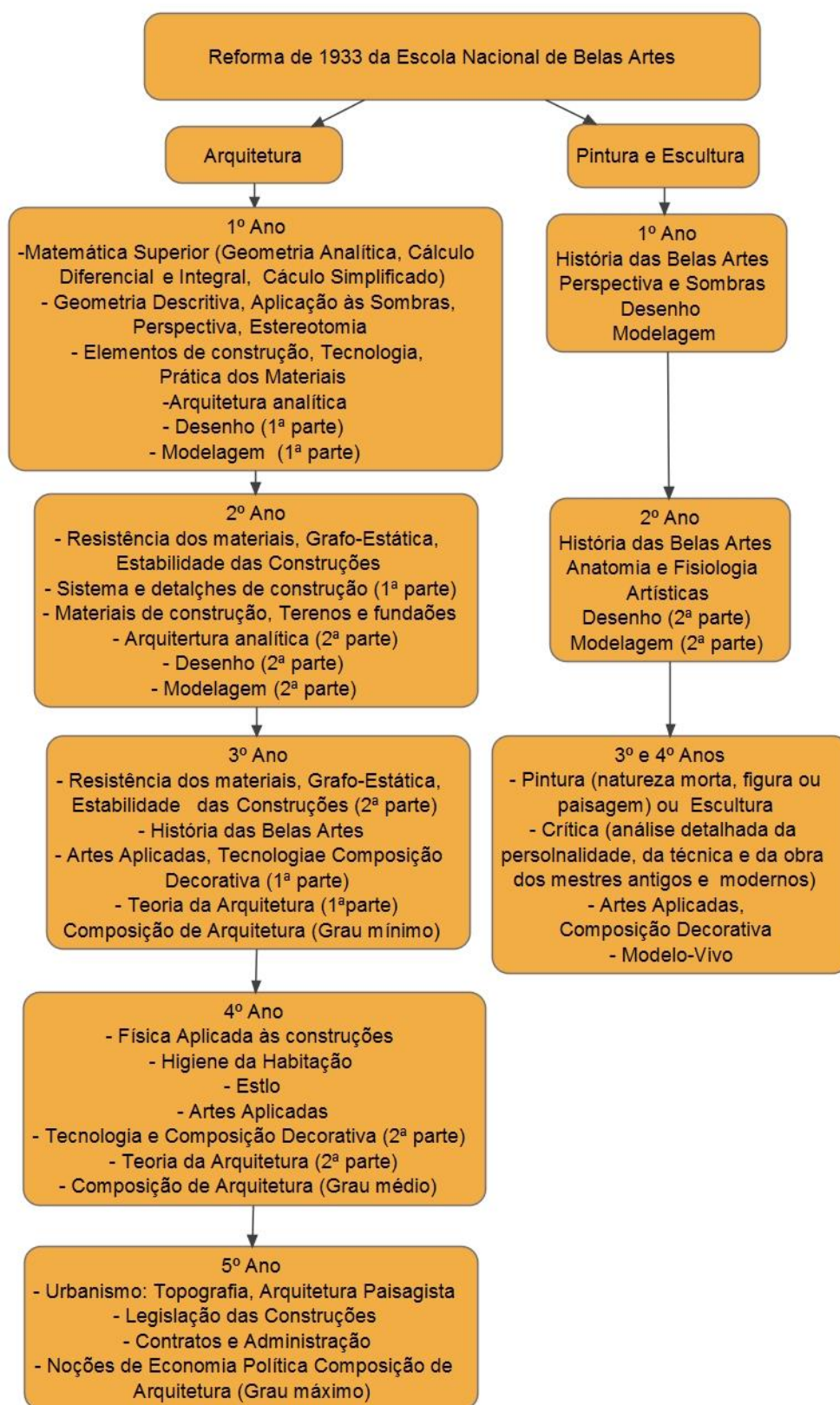
QUADRO 21: REFORMA DO REGULAMENTO DE 1911 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1963).

ANEXO 3 – REORGANIZAÇÃO DE 1915 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA



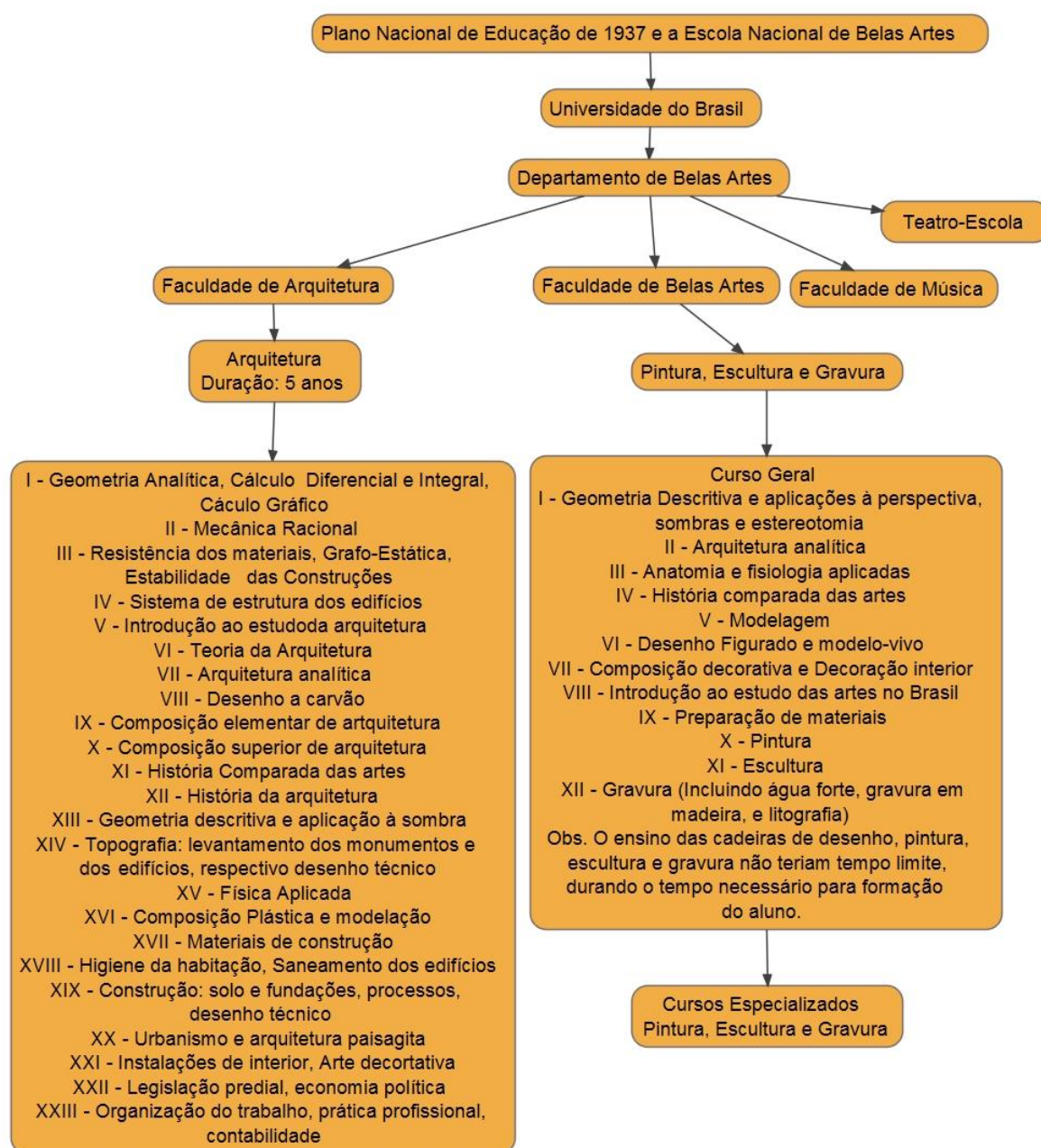
QUADRO 22: REORGANIZAÇÃO DE 1915 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1963).

ANEXO 4 – REFORMA DE 1933 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA



QUADRO 23: REFORMA DE 1933 DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – ENBA. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1964).

ANEXO 5 – O ENSINO SUPERIOR DE ARTE NO PLANO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE 1937



QUADRO 24: O ENSINO SUPERIOR DE ARTE NO PLANO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE 1937. A PARTICIPAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E A CRIAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA NA CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO BRASIL. ELABORADA A PARTIR DOS RELATOS DE RIOS FILHO (1964).

ANEXO 6 – VERBETES BIOGRÁFICOS

Andrade Muricy formou-se em direito. Atuou como crítico Literário e Musical, jornalista, escritor e professor. Juntamente com Oscar M. Gomes participou das revistas Fanal, América Latina e Atheneia.

Affonso Alves de Camargo. Nasceu em Guarapuava em 1873. Filho de Pedro Alves da Rocha Loures e Francisca de Camargo Loures. Affonso Camargo casou-se com Etelvina Rebelo, filha do coronel José Pinto Rebelo, descendente de famílias tradicionais. Formou-se em direito em São Paulo em 1894. Descendente de Mateus Leme e de Baltazar Carrasco dos Reis

Alfredo Romário Martins (1874-1948), nasceu em Curitiba. Filho de Tenente-Coronel José Antonio Martins (RJ), e de Florência Severina Martins (SP). Trabalhou nos jornais A República, A Federação, Diário do Comercio (Nesse jornal teve Rocha Pombo como padrinho), A Tribuna, no Correio Oficial, e na Imprensa Paranaense. Fundou as revistas O domingo, Cidade de Curitiba, O Meio, A Evolução, A Pena, O breviário, Turris Eburnia, Álbum, Caras e Carrancas, Paraná Moderno e Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense. Trabalhou na revista do Clube Curitibano com Dario Veloso. Publicou as obras 'Vozes Intimas' (1893), 'Noites e Alvoradas' (1894), 'O Socialismo' (1895), 'Fatos e Tradições Paranaenses' (1896), 'História do Paraná' (1889), 'O Paraná' (1900), 'O antigo e o moderno' (1941), Quanto somos e quem somos (1944). Em 1898 casou-se com a sobrinha de Emilio de Menezes, Benedita Menezes Alves. De 1902 a 1927 foi diretor do Museu Paranaense, foi Historiador, Diretor do departamento de agricultura, Vereador, Presidente da Câmara Municipal de Curitiba, Deputado estadual. Foi fundador do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense. Doutor *Honoris Causa* da Escola de Agronomia do Paraná (AMARAL, 1973; WACHOWICZ, 1969; EMOÇÃO, *Gazeta do povo*, 1948; IURKIV, 2002; CAMARGO, 2007). Foi um dos criadores do Paranismo, em uma tentativa de forjar uma identidade para o Paraná.

Aníbal Schelleder (1891-1927). Pintava paisagens e perspectivas urbanas. Deixou poucos trabalhos. Faleceu na Bahia em 1927". Juntamente com Kopp e Ghelfi, formaram o trio dos jovens artistas boêmios do período (ARAUJO, 1976). De Bona (2001), afirma que Schelleder era parente de Gustavo Kopp, mas não especifica qual o grau de parentesco.

Carlos Alberto Teixeira Coelho Junior ou Coelho Jr, como ficou conhecido, foi o segundo ocupantes da 29ª cadeira da Academia Paranaense de Letras e integrante do Centro de Letras do Paraná.

Carlos Cavalcanti de Albuquerque. Nasceu no Rio de Janeiro em 1864. Filho do Major Inocêncio Joé Cavalcanti de Albuquerque, morto na Guerra do Paraguai. Estudou na escola de cadetes de Porto Alegre e na escola da Praia Vermelha. Casou-se com Francisca, irmã de Caetano Munhoz da Rocha. Seu filho casou-se com a filha de Vicente Machado (OLIVEIRA, 2001, p. 242).

Dalton Trevisan nasceu em Curitiba em 1925. Formou-se em Direito. Começou cedo a escrever, participando dos jornais da escola com suas redações. Pouco depois, já publicava seus contos nos jornais de Curitiba. Em 1945 publicou sua primeira novela “Sonata ao Luar”, e, posteriormente, se arrependeu de tê-la publicado. Sobre o início de sua carreira como escritor, Dalton Trevisan conta um episódio muito interessante a Ruy Wachowicz sobre um acidente em 1945, na fábrica de vidros e cerâmica da família, que o deixou muito tempo no hospital com o crânio fraturado, chegando a quase perder a vida. Diante do ocorrido “olhei pela primeira vez a morte, dentro dos olhos, e mais que o sofrimento físico doeu a revelação de que eu era mortal – nesse dia nasceu o escritor” (WACHOWICZ, 1969, p. 322).

Estanislau Traple (1898-1958) nasceu em Curitiba, filho de imigrantes, sendo sapateiro a profissão de seu pai. Aprendeu litografia com o alemão Alexandre Pohl e trabalhou como litógrafo na Imprensa Paranaense. Em 1916 estudou com Alfredo Andersen. Em 1925 expôs com Andersen na Associação Comercial de Curitiba. Foi professor de desenho no Instituto de Educação de Florianópolis.

Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), filho de Fernando de Castro Corrêa de Azevedo e Henriqueta Cunha Corrêa de Azevedo. Carioca radicado em Curitiba a partir de 1932, cursou Filosofia e Letras Clássicas na Universidade do Paraná.

Dedicou-se ao magistério, à pesquisa sobre folclore paranaense à organização cultural. Foi diretor da SCABI e da EMBAP, secretário da Comissão de Música do IBECC; diretor da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Paraná; presidente da Comissão de Educação e Cultura do Centenário do Paraná; Professor fundador da Universidade Católica do Paraná, entre outras atuações na vida pública paranaense (PROSSER, 2004; SAMPAIO, 1989; MEDEIROS, 2011)

Frederico Lange de Morretes, nasceu em 5 de maio de 1982, no município de Morretes, Paraná. Filho do engenheiro alemão Rudolf Lange e Ana Bockmann Schubert. Lange de Morretes passou primeiramente por aulas de desenho e pintura com Alfredo Andersen, entre 1907 e 1910. Em seguida conseguiu uma bolsa de estudos e entre 1910 e 1913 estudou na Real Academia de Artes Gráficas de Lelpzig, na Alemanha, tendo aulas de desenho, pintura, litografia, matemática, anatomia e embriologia. Entre 1915 e 1920 estudou pintura e escultura na Escola Superior de Belas Artes de Munique. Em paralelo nesse período estudou zoologia. Ainda nesse período casou-se com a cantora lírica Bertha Bamberger. Em 1920 retornou a Curitiba (SALTURI, 2009b).

Gustavo Kopp nasceu em 15 de dezembro de 1891 em Curitiba. Filho de Frederico Kopp, relojoeiro de profissão, dono de uma importante joalheria e relojoaria de Curitiba do início do século XX. Seguiu a profissão do pai por pouco tempo, tendo estudado relojoaria na Alemanha e trabalhado em Pelotas, Rio Grande do Sul. Estudou com Andersen, porém, sem a aprovação da família. Casado com Cecília Stresser, teve 3 filhos. Trabalhou como desenhista da Prefeitura Municipal (DE BONA, 2004).

Gunter Schierz recebeu menção honrosa, no VI Salão Paranaense de Belas Artes em 1949.

João Ghelfi nasceu em 29 de dezembro de 1890 em Curitiba. Entre 1907 e 1911, estudou com Alfredo Andersen. Em 1913, foi para Paris com a esposa e três filhos. Lá frequentou a Academia Cala Rossi e diversos Ateliês-escolas, aperfeiçoando-se em pintura. Ao retornar para Curitiba instalou seu ateliê na Rua Marechal Deodoro. Local que se tornou ponto de encontro de jovens intelectuais e artistas. Faleceu jovem em 28 de agosto de 1925 (SALTURI, 2009 b).

José Pereira de Macedo. Nasceu em Campo Largo em 1833. Casou-se com sua prima Silvia, que faleceu antes de completar um ano de casamento. Coursou Medicina na Universidade do Paraná. Maria Falce foi sua esposa em seu segundo matrimônio. Foi presidente da Associação Médica do Paraná. Presidente do Diretório Estadual do Partido Libertador. Fundador e diretor da Sociedade de Socorro aos necessitados. Fundador e diretor do Rotary Club. Membro do Centro de Letras do Paraná. Membro da Academia Paranaense de Letras.

Maria Amélia d'Assumpção nasceu em 1883 em Joinville. Filha do cearense Bento Fernandes de Barros, advogado, escritor, jornalista e desembargador. Maria Amélia d'Assumpção casou-se com 17 anos, mas ficou viúva pouco tempo depois. Morou um tempo no Rio de Janeiro, em 1908 após a morte do pai mudou-se para Curitiba e começou seu aprendizado com Andersen. Em 1920 casou-se com Pamphilo d'Assumpção, jornalista, crítico de arte e posteriormente presidente da ordem dos advogados (DE BONA, 2004).

Oscar Martins Gomes, Advogado, professor emérito da UFPR, jurista, escritor e poeta, com grande atuação no cenário cultural de Curitiba. Membro do Conselho Estadual de Cultura, do Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico, da Academia Paranaense de Letras, do Instituto de Advogados do Paraná, do Conselho da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, do Círculo de Estudos Bandeirantes, entre outros. Foi suplente de Deputado na Assembleia Legislativa do Paraná. (A CIDADE, *Gazeta do povo*, 1974; GOMES, *Gazeta do povo*, 1976; NACIONAL, *Gazeta do povo*, 1977).

Raul Gomes formado em direito, atuou principalmente como professor, jornalista, editor e escritor. Cooperou com João Ribeiro de Macedo filho pela restauração da Universidade Federal do Paraná. Gomes foi sócio fundador da Academia Paranaense de Letras. Representou o Paraná nos congressos da ABE e foi signatário do Manifesto dos pioneiros da Escola Nova.

Raul Pilotto, teve sete irmãos. Irmão de Osvaldo, Valfrido, Luís e Alice, os quais foram alunos de Lange de Morretes e posteriormente professores de desenho. Os demais irmãos se chamavam Mário, Olívia e Oscar.

Theodoro de Bona, nasceu em Morretes em 1904, filho do Italiano Antonio de Bona. Antonio de Bona se estabeleceu em Curitiba trabalhando em sua oficina de carpintaria. Mais tarde voltou a Morretes, quando conheceu Cezira Bertazzoni, sua segunda esposa e mãe de De Bona (DE BONA, 2004). Theodoro De Bona foi aluno de Andersen aos 18 anos. Em 1927 foi estudar na Itália, ingressando na Academia de Belas Artes de Veneza. Morou por 10 anos na Itália, e participou do grupo de vanguarda '*Ca pesaro*' (ARAÚJO, 1976).

Valfrido Pilotto formou-se em direito, atuou como advogado, poeta, escritor, historiador, crítico de arte e jornalista. Foi delegado de polícia, nomeado por Manoel Ribas. Foi sócio fundador da Academia Paranaense de Letras. Participou do movimento futurista no Paraná.

Vicente Machado da Silva Lima. Nasceu em Castro em 1860. Filho do capitão José Machado da Silva Lima e de Anna Guilhermina Laynes Pinheiro, por sua vez filha de Vicente Ferrer Pinheiro, comerciante e um dos principais homens da vila de Paranaguá. Vicente Machado formou-se em direito em São Paulo em 1881. Abolicionista. Descendente de Mateus Leme e de Baltazar Carrasco dos Reis. Pelo lado materno, descendente do Capitão-Mor João Francisco Laynes, grande proprietário em Porto de Cima e em Piraquara (OLIVEIRA, 2001, p. 241)

Visconde de Nácar ocupou os seguintes cargos públicos: Chefe da legião de Paranaguá e de seu distrito em 1842; Deputado à assembleia provincial de São Paulo de 1842 a 1843, e 50/51; Vereador em Paranaguá e juiz municipal de 1857 a 1860; Inspetor de ensino e Deputado da Assembleia Provincial do Paraná de 1854 a 1861, e de 1870 a 1871; Diretor da Companhia Progressista 1864 e 1865, e vice-presidente da província do Paraná de 1873 a 1877.

Waldemar Curt Radavanovic Freyesleben nasceu em Curitiba, em 1899. Entre 1907 e 1915 viveu em Istambul na Turquia. Após seu retorno, conheceu o professor de desenho Alfredo Andersen. Entre 1916 e 1921 Freyesleben foi aluno de Alfredo Andersen, em seu ateliê particular (CONTI, 1981). Estudou violoncelo e piano no

Conservatório de Música e pintura com Alfredo Andersen. Participou do grupo literário 'Botica do Carvalho'. Em 1921 Freyesleben realizou sua primeira exposição individual de pintura. Em 1924 passou a atuar na imprensa como crítico de arte, utilizando o pseudônimo de Alfredo Emílio, em homenagem ao mestre (BORGES; FRESSATO, 2008).